

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : أدب عربي حديث و معاصر
رقم : ح 14

إعداد الطالب:
أسماء بن ناجي
إيمـــان رواغة

يوم:24/06/2019

بنية الإيقاع في قصيدة مديح الظل العالي محمود درويش انموذجا

لجنة المناقشة:

سعاد طويل	د.	محمد خيضر بسكرة	مناقش
وهيبة عجيري	د.	محمد خيضر بسكرة	مقرر
جغام ليلى	د.	محمد خيضر بسكرة	رئيس

السنة الجامعية:2018 - 2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

{قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا
عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ}

سورة البقرة -32-

شكر والعرفان

أشكر الله العليّ القدير الذي انعم علينا بنعم لا قلم يستطيع إحصائها ولا اللّسان يمليها,الحمد لله على الذي منحنا القدرة على انجاز هذا العمل وله الفضل من قبل ومن بعد.

ونتقدم بأسمى عبارات الشّكر والتّقدير للأستاذة والدكتورة المشرفة " **وهيبة عجيري**". فعبر نفحات النسيم وأريج الأزاهير العبقة، نرسل الشّكر من صميم القلب على عطائها ،فلولا نصحها وإرشادها وتوجيهها السّديد لما تسلقنا سلّم الصّعاب ولكان هذا العمل مجرد خطة على ورق.

كما نتقدم بأرقى كلمات الشّكر والامتنان لكل من الأستاذ الكريم **ناجي صالحي** والأستاذة الكريمة **نوال أقطي** على نصحهم وإرشادهم لنا.

ونشكر زميلنا الكريم **ضرار بن ناجي** على مساعدته لنا في بحثنا

. ولا ننسى من كانوا لنا شمعة تنير سبيل الحائرين، وبأيديهم يقودوننا إلى بر الأمان ويبعدوننا على أبحر الفشل والعصيان. هم كالنّجوم البرّاقة التي تلوح في سمائنا لتحقيق كل الأحلام هم أساتذتنا الكرام.

مقدمة

مقدمـة

الإيقاع صفة لازمة يقوم عليها أي فن من الفنون الكتابية؛ ويعدّ الشعر من أهم هذه الفنون قديما وحديثا، لكون العرب اعتمدوا عليه في تسجيل تراثهم وتجاربهم الحياتية. واعتباره مجالا واسعا للتعبير على عواطفهم وأيامهم وأحداثهم.

وعلى هذا الأساس عدت الموسيقى الإيقاعية جوهر الكتابة الشّعرية، ووسيلتها للتأثير والإقناع بما تتميز به من إيقاعات لافتة للانتباه لذا اهتم بها الشعراء وأولوها عناية خاصّة على مدى الأزمنة والعصور.

ويعد الشّاعر محمود درويش من الشعراء المعاصرين اللّذين اهتموا بهذا الجانب(الإيقاع) في سبك نظمه وانسجام عباراته، وعلى هذا الأساس وقع اختيارنا لشعره أنموذجا متميز ملما بهذه الظاهرة (الإيقاع). لتحقيق الغاية المنشودة المتمثلة في معرفة مدى التعالق الحاصل بين إيقاع النّظم والدلالة المعبرة عنها، وأيضا الاطلاع على التجربة الخاصّة بالشّاعر ومدى قدرته على التّعبير عن واقعه ونقله للقارئ.

وعليه فان أي دراسة مبنية أساسا على جملة من الإشكاليات يكون لها الفضل في تحديد المسار البحثي، وفكّ اللبس عن مضامينه، وقد انبنى بحثنا هذا على جملة من التّساؤلات والمتمثلة في:

- كيف يتجلى الإيقاع في شعر محمود درويش؟ وما هي تمظهراته على المستوى الصوتي والمستوى العروضي؟

وكإجابة على هذه التّساؤلات فقد ارتأينا عنونة بحثنا هذا بعنوان موسوم بـ : **(بنية الإيقاع في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش).**

لمعالجة هذا الموضوع اعتمدنا خطة مكونة من فصلين يتصدرها مقدمة ومدخل تعرضنا فيه لأهمّ المفاهيم الأولية المجملة للبحث، ثم انتقلنا للفصل الأول المعنون بـ: **(الإيقاع الدّاخلي الصوتي في قصيدة مديح الظل العالي)**، تطرقنا فيه لعنصري التكرار الصوتي والأصوات وصفاتها.

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان: **(الإيقاع الخارجي العروضي في قصيدة مديح الظل العالي)**، والذي خصّص لعنصري القافية و الوزن مع التطبيق.

وانهينا المذكرة بخاتمة شاملة لأهمّ النتائج المتوصل إليها أثناء عملية البحث.

لانجاز هذه الدراسة اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها على سبيل المثال لا للحصر

-ديوان محمود درويش قصيدة مديح الظل العالي.

-أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية

-صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللّغة العربية.

- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية

ولتحليل مضامين هذا الموضوع وانجاز فصوله اعتمدنا على المنهج البنيوي والوصفي الذي اقتضته طبيعة الموضوع بوصف الظّواهر البارزة في القصيدة، مع الاستعانة بالية الإحصاء في ضبط المعطيات والنتائج.

وإذا كان لكل بحث دوافع وأسباب فمن الطّبيعي أن تكون له صعوبات تعترض طريق البحث، وتكمن صعوبة بحثنا هذا في تشعّب وتداخل الآراء المنسوبة لهذه الظّاهرة وذلك لكثرة المراجع واختلاف منظريها.

وفي الختام وصل البحث إلى نهايته المقررة. ولا يسعنا إلا أن نسال الله أن نكون قد اوفينا البحث حقه بالدّراسة والتّحليل، ونتقدم بأسمى معاني الشّكر والتّقدير إلى الدّكتورة المشرفة وهيبة عجيري التي كانت نعم العون في الانجاز ولم تتوانى في تقديم النّصح والإرشاد والرأي الصائب وعلى الله قصد السبيل.

المدخـــــل
المفاهيم الأولية

المدخــل: المفاهيم الأولية

1- تعريف الإيقاع

1-1 لغة

1-2 اصطلاحا

2- الإيقاع عند الغرب وعند العرب

2-1 عند الغرب

2-2 عند العرب

3- الإيقاع والوزن

1.الإيقاع

الإيقاع صفة مشتركة في جميع الفنون، كما يظهر في صوره وضوحا في الموسيقى والشّعر والنثر الفني وعامة الفنون، ولقد تباينت أراء الباحثين والدّارسين في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافاتهم، مما يجعلنا نسعى إلى البحث إلى ضبط محدد كمفهوم الإيقاع سواء من الناحية اللّغوية أو الاصطلاحية .

1-1.لغة:

جاء في لسان العرب (لابن منظور) « الميقع والميقعة كلاها المطرقة»[(1)]

والإيقاع أيضا « من إيقاع الحان الغناء وهو يوقع الألحان و بينهما»[(2)]

ويقال أيضا « اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[(3)]

حيث نجد السلجماسي في تعريف الشعر« الشّعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب المقفاة »[(4)]

إذا فالإيقاع من هنا تبين لنا انه خاص باللّحن والغناء، فهو نتاج موسيقي المتولّد عنهما التي يتحسسها السامع ويتأثر بها

1-2.اصطلاحا:

عرف الإيقاع بتعريفات مختلفة وكل تعريف يخضع لظاهرة معينة يفسر فيها الإيقاع حسب ارتباطه بالزّمن وتبعا لذلك بتفاوت دقة كل تعريف ومن أهم التعريفات الاصطلاحية الواردة في الإيقاع نجد:

أول من استعمل الإيقاع من العرب ابن طباطبة في كتابه(عيار الشّعر) حيث يقول « والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[(5)] أن الإيقاع هنا

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، (دت) ،مادة (و.ق.ع). ص 260-280.

(2) محمد مرتضي الربيدي: تاج العروس، دار المكتبة العلمية، ط1، بيروت، 2008-ص 192.

(3) احمد حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، اسطنبول، ج1 ، ص1050.

(4) أبو قاسم السلجماسي: المفزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تر: علال الغازي، مكتبة المعارف، دط، الرباط، 1980، ص 281.

(5) فخر الدين عامر ابن طباطبة: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ، عالم الكتب أميرة للطباعة، ط1، القاهرة، 2000، ص51.

خاص بالشّعر الموزون المقفى، حيث أن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام يطرب السامع بتالف أصواته وعباراته. وهذا الخليل ابن احمد الفراهيدي يعتبر أن الإيقاع من أهم خواص الشّعر لأنه ينظّم أصوات النص وألفاظه على نسق زمني أو بنية زمنية، مما ينشئ الإحساس بالوزن واللّذة والانفعال كما ينظّم أصوات الخطاب ويهندس التشكيلات الإيقاعية، ولهاذا فهو «خاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التّجربة الشعرية ذاتها. تلك التّجربة الرّمزية الّتي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها زمن هذه الرسائل الإيقاع والمجاز».[1]

كما أن الإيقاع « ما نسميه إيقاعا هو الإعادة المنتظمة داخل السّلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النّغمية ».[2]

نستشف مما تقدم علاقة الشّعر بالموسيقى، فالشّعر هو عبارة عن تفعيلات تتضمن وحدات موسيقية تعطي للقصيدة نغما مميزا، يعمل على التأثير في الملتقى ويكون هذا من النّاحية الفنيّة للشّعر؛ بحيث إذا غاب هدا النّغم من القصيدة فقدت القصيدة ما يجذب المتلقي إليها. ويمكننا القول أن الإيقاع هو « جرس التّفعيلة المسموع أو المحسوس به والمختلف من بحر إلى أخر »[3]. ذلك أن الإيقاع « في الشّعر تمثله التفعيلة في البحر العربي ».[4]

فالإيقاع إذا حركة النفس الشّعورية والانفعالات النّفسية، وله اثر جمالي واثر نفسي كما انه وسيلة إضافية للّغة؛ بحيث ارتباطه بصفة الفاعلية أضفى عليه نوعا من الحيوية في الحركة التي ترتكز أساسا على فواصل الراحة للإيقاع.

---

(1) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1993، ص 109.

(2) مشري بن خليفة:القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، (د.ه)، 2006، ص201.

(3) افنان عبد الفتاح النجار، مصلح عبد الفتاح النجار: في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق مج 23.ع1 . 2007م. ص128.

(4) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت ط3. 1973م. ص461.

2.الإيقاع عند الغرب والعرب

2-1.الإيقاع عند الغرب

أن مختلف الدراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع (Rythme) ، « تشير إلى انه نشا في بيئة غربية محضة انطلاقا من مصطلحه الذي يدل على كلمة (Rhuthmes) بمعنى التدفق والجريان، وبرغم تعدد معانيها إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة، وتتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) الزمن المعبرة عن المسافة الموسيقية » [1]

وفي الموسوعة العالمية الفرنسية ورد تعريف الإيقاع على انه « ظاهرة تقوم على عنصرين من العناصر الثلاثة الآتية: البنية (Structure)، الزمنيّة (Périodicité)، والحركة(Mouvement)، والمعمول به البنية والزمنيّة، أن الثّلاثية المذكورة لا يمكن الاستغناء عن بعضها، وهي لا تغفل عنصر الشّكل (Forme)، والرجوع (Retour) لاستجابة الوزن والنّظم الشّعري. ولان الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع (retour) إلى الأصل »[2] كذلك نجد كولردج (Clauridge) ارجع الإيقاع إلى عاملين في القرن التاسع عشر «أولهما التوقع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي وثانيهما المفاجأة، وخيبة الظّن التي تنشئ عن النّغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي».[3]

كولردج (Clauridge) يرجع الإيقاع إلى الحالة النّفسية الداخلية لدى القارئ عند تلقيه للنص والإيقاع عند ريتشارد (Richard) هو « هذا النّسيج من التوقعات والإشاعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع ».[4]

---

[1] مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2015، ص10.

[2] نجمة سيقا: البنية الإيقاعية في شعر محمد الشبوكي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013، ص 38 .

[3] نعيمة بقريش، قروفي أم الخير: جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة (قصيدة مر القطار)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف باتنة ،2018 ص 15.

[4] إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 276.

و في موضع أخر عرف على كونه « التشكيل المتكرر أي مجموعة من المجموعة، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلية في تكوينه تكون شبه الواحدة بالأخرى، وان لم يكن كذلك هو التّشابه تاما بالضرورة ».[1]

من خلال هذين التعريفين يشير ريتشارد (Richard) على أن الإيقاع هو وليد النّسيج المتآلف في علاقاته بأعضاء أخرى وان الإيقاع الداخلي هو التّنسيق بين الحروف والكلمات التي تترك الأثر في ذهن المتلقي، في حين نجد إليزابيث دور (Elizabeth dor) تعرف الإيقاع بأنه: التدفق والانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات.

وأيضا نجد سوريو (Sourio) في تعريفه للإيقاع يقول: «هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي » [2] . أي أن الإيقاع هنا غير مرتبط بالشعر والموسيقى فقط، بل يرتبط سائر الفنون لاشتراكها في صفة المتعة الجمالية.

كما يرى كلودال (Claudal) أن الإيقاع « هو قفزة موزونة لّلروح مستجيبة للعدد دائما يستحوذنا ويحيّرنا » [3]

والمقصود بالعدد الذي أشار إليه كلودال (Claudal) هو العدد المرتبط بالموسيقى و الرقص وحركة الأرجل أي عدد النغمات و الرقصات.

2-2.الإيقاع عند العرب:

لا يكاد يخلو الدرس العربي القديم من تعريفه للإيقاع، فقد تنبه الحسّ العلمي مبكرا لظاهرة الإيقاع في اللّغة بعامة، فنجد سيبويه رائد البحث اللّغوي العربي يرصد هذه الظّاهرة فيقول: « أما إذا ترنّموا؛ أي العرب فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ومالا ينّون، لأنهم أرادوا مدّ الصّوت. وإنما الحقوا هذه المدّ في حروف الروي، لان الشّعر وضع للغناء والترنّيم ».[4]

ومع بداية القرن الثالث هجري « نال كتاب (الخطابة) لأرسطو (Aristo) قسطا وافرا من العناية ومن ثم انتشر مصطلح الإيقاع بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي ت 257 إلى ابن رشد ت 595 ثم اخذ طريقه إلى كل من الفرابي 339، أبي هلال العسكري 395، وأبي حيان التوحيدي ت

---

[1] إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 276.

[2] أمينة حوحو: الإيقاع في ديوان نبضات الهوى،لأحمد بيزو، دراسة في بنية والدلالة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016، ص 07 .

[3] المرجع نفسه، ص 125 .

[4] محمد علوان سالمان: الإيقاع في الشعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر، ط1، القاهرة، 2008، ص16.

نحو 400 هـ. وحازم القرطاجي ت 684 و صار مصطلحا متداولا متشعب المعاني »[1] نجد أبو (هلال العسكري) يرى أن « أن من فضل الشّعر على النّثر أن الألحان التي هي أجمل اللّذات. إذ سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللّطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا من كل مظلوم من الشّعر »[2] فهنا جمع العسكري بين الشعر والموسيقى وبين العلاقة الموجودة بينهما و كما جعل الإيقاع أساس الغناء.

أما عن المرزوقي فقد ذهب إلى نفس المنحى الذي نحاه أبو هلال العسكري عندما شرع في شرح ديوان الحماسة لأبي تمام حين قال « وإنما قلنا تخير من لدينا الوزن لان لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومة » [3].

ومن خلال التعريفات السابقة التي قدمها النقاد نجدهم اجمعوا على رأي واحد في نظرتهم للإيقاع، حيث ربطوا ظاهرة الإيقاع بتلك الألحان والنّغمات سواء الساكنة أو الحركية الموجودة في النّفس.

وتعرض القرطاجني للإيقاع من خلال حديثه عن العروض في كتابه (منهاج البلغاء)، فهو (ميزان الشعر) ولم يستخدم مصطلح الإيقاع في المنهاج صراحة، لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنّقاد؛ لذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتّحسين في الكلام، فيقول: « لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من السّن الأمم فمن ذلك تماثل المقطع في الأسجاع و القوافي؛ لان في ذلك مناسبة زائدة. ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على وأواخر أكثرها » [4] فهنا جعل عنصر الزّمن والشّعر على علاقة تربطهما من خلال توافق وتعاقب الحركة والسّكون في الكلمات.

كما نجده يستعمل مصطلح " المسموعات " بدل الإيقاع « فالمسموع هو الشّعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللّذيذ وهو الغناء الشّجي وتناسب المسموعات وتناسب انتظامياتها وترتيباتها جزء يدخل تركيب الجملة، ولان العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة، بقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها والمعول فيهما الأذواق الصحيحة ».[5]

---

(1) محمد علوان سالمان ، الإيقاع في الشعر الحداثة ، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه ، ص21.

(4) المرجع نفسه، ص 21.

(5) المرجع نفسه، ص 21.

يرى القرطاجني من خلال ما تقدم بان الإيقاع هو تلك الأصوات الموجودة بالكلمات والتي تكون منظّمة ومرتبة في صياغتها، حيث ربط الإيقاع بالوزن وأيضا حدد أثره من خلال وجوده في النّفس.

ومن وجهة نظر حديثة ومع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدي، برزت مجموعة من الباحثين والنقاد ممن ابدوا اهتمامهم بدراسة قضية الإيقاع، وأولى هذه الاهتمامات كانت لـ (محمد مندور) الذي سعى لفهم أبعاد الإيقاع فجعله:« أحد الأساسين الذي يقوم عليها الفن الأدبي إلى جانب الكم، فقصد بالكم كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمانا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها منقسما إلى تلك الوحدات وهي بعد قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مثلا وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا »[1].

ولقد عرف الإيقاع محددا دوره بدقّة قائلا: « هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاث السابقة وكررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النّقرة القويّة بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولّد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات»[2] أي الأساس في البنيّة العروضية عند(محمد مندور) في الشّعر العربي هو الكم .

أما بالنسبة لـ (شكري عياد) لقد خلص في تعريفه للإيقاع إلى: « أن الوزن يتضمن الإيقاع وان هذين الاصطلاحين لا يفهم احدهما بدون الآخر »[3] بعد ذلك حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي ثم نسبه إلى قضية النّبر : «فالنّبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدّور الرئيسي، أما بالنسبة للإيقاع الشعري فانه يتّبع خصائص اللّغة التي يقال فيها الشّعر ».[4]

وهذا (شكري) يرى بان الإيقاع يقوم على دعامتين هما الكم والنّبر، مهما اختلفت وظيفة كل منهما، كما انه في دراسته حاول الكشف عن عناصر أخرى لم تشملها الدراسات العروضية إلى أن

---

[1] ليلى رحماني: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2015،ص36.

[2] المرجع نفسه ص37.

[3] عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في الشعر البحتري لدراسة نقدية تحليلية، دار الكتب الوطنية بنغازي،ط1، ليبيا، 2003، ص25،26.

[4] نجمة سيقا: البنية الإيقاعية ،في شعر محمد منتوكي ص 32.

خلص للقول « أن قواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار نحاول ملاه بدراسة للإيقاع، ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم لأنها يمكن أن تعطي القوانين الكليّة لموسيقى الشعر ». [1]

أما بالنسبة (لعزّ الدين إسماعيل) فيرى بان الإيقاع هو « حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضية، الإيقاع هو التّكوين الصوتي الصادر من الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج »[2] .

ونذكر كذلك ما ذهب إليه (عبد الرحمان تبرماسين) حيث يرى أن الإيقاع « هو انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النّفس اهتزاز وشعورا بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة، فالجذب من قبل النّظر للصورة يقابلها في الواقع في السمع من قبل الكلمة ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النّفس والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع، فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلا واحد »[3] .

نلاحظ أن هذا التّعريف لا يختلف كثيرا عما ذهب إليه (محمود المسعدي): «الذي عد الإيقاع صيغة معينّة من النّظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة وهندسة تتألف عناصره الماديّة في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها بعضها ببعض وبعضها بالكلّ »[4] مما تقدم نفهم أن (محمود المسعدي) ينظر للإيقاع على انه وحدة متماسكة العناصر.

---

[1] ليلى رحماني: البنية الإيقاعية للهب المقدس، ص40.

[2] محمد الصغير ميسة: جماليات الإيقاع الصوتي في القران الكريم، ص17.

[3] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003، ص94.

[4] محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحادثة، ص 23.

3. الإيقاع والوزن

للإيقاع والوزن في القصيدة العربية أهمية بارزة في إظهار جماليات النص ولذلك نجد أن إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع دفعتا الباحثين بوضع تفرقة بين المصطلحين حيث نجد (محمد مندور) وضع تفرقة بين الوزن والإيقاع فقال: « الوزن نقصد به هنا هو التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا وكل أنواع الشّعر لابد من أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول والتفعيل الثالث والتفعيل الرابع وهكذا أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة »[1] بالرغم من هذه العلاقة الوطيدة أن صح القول بين الإيقاع والوزن إلا أن هناك من النقاد والباحثين من قام بالفصل بينهما حيث نجد عبد الرّحمان موافي يعرف بين الوزن والإيقاع بقوله « الوزن يتأسس على التفاعيل إلى تحكمها والحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثّل مفهوما موسيقيا أكثر اتساعا، يشتمل إلى جانب الوزن على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم كما في حالة الوزن العروضي أو الارتكاز كما في حالة النّبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل التّرصيع والتّجنيس الدّاخلي والتّقسيم والمقابلة والمطابقة إلى جانب بعض الظواهر الصّرفية ».[2]

فالإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتيّة في القصيدة بينما الوزن والقافية لا يمثلان إلا المستوى الخارجي منه أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج بحكم أن الشّعر لا يكون شعرا بدون الوزن والقافية.

من هنا فان بيئة الفلاسفة حسمت الأمر أو أكّدت الصلة بين الإيقاع والوزن، الأمر الذي جعل ابن سينا يقرر أن قضية الفصل بينهما غير ممكنة وإنما يجري ذلك على سبيل التجربة والامتحان.

وبذلك نأخذ رؤية احمد الفراهيدي (ت 170هـ/786م) الذي لم يأت بنظريته العروضية الإيقاعيّة البعد قراءة متأنية بواقع التّراث الإنساني الذي سبقه إليه علماء من أمثال أرسطو والذي أشار لطبيعة العلاقة القائمة بين الوزن الإيقاع، حيث أكد طاليس « الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات »[3]

---

(1) إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية، في النقد العربي، ص 276.

(2) أمينة حوحو: الإيقاع في ديوان نبضات الهوى، ص 07.

(3) المرجع نفسه، ص 124.

كما نجد أن اللغويين قد قاموا بالربط بين الوزن والقافية والإيقاع معا وفي هذا المقام يذكر ابن شيق (456هـ/1063م) في كتابه العمدة « أن الوزن أعظم أركان حد الشعر »[1] .

أكد ابن رشيق من خلال ما جاء به أن الوزن في الشّعر له هدف جمالي واثر نفسي. كما انه حرص على توفرهما

إذن فالإيقاع والوزن في القصيدة يرتبطان حتى يمكن القول أن الأداة التي تحدد الإيقاع بمقتضاها.

(1) أمينة حوحو: الإيقاع في ديوان نبضات الهوى ، ص 125.

الفصل الأول:

الإيقاع الصوتي في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش

الفصل الأول: الإيقاع الصوتي في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش

1- التكرار الصوتي:

1-1- تعريف التكرار

1-2- أشكال التكرار

1-2-1- تكرار الصوت

1-2-2- تكرار المقطع الشعري

1-2-3- تكرار الكلمة

1-2-4- تكرار العبارة

2- الأصوات وصفاتها:

2-1- مفهوم الصوت

2-2- صفات الأصوات

2-2-1- الأصوات المهموسة

2-2-2- الأصوات المجهورة

2-2-3- الأصوات الانفجارية

2-2-4- الأصوات الاحتكاكية

يقوم الإيقاع الصوتي في القصيدة على التّأثير في حاسة السّمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك في قوله الذهنيّة والتخيّلية، ويتدفق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرف وألفاظ وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتيّة يعتمد فيها الشّاعر على التّقسيم والتّكرار، حيث يعتبر التّكرار مكونا من مكونات الإيقاع الصوتي في تشكيل البنيّة الإيقاعيّة باعتباره ظاهرة فنيّة عرفها الشّعر منذ القدم.

I. التكرار الصوتي

1-1. تعريف التكرار الصوتي:

أن التكرار الصوتي في اللّغة من « كرّر، انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، وكرّ عليه كرّا بعدما فرّ، وهو ما مكر مفر، وكرار وفرار، وكرّرت عليه الحديث كرّا، وكرّر على سمعه كذا، وتكرّر عليه »[1] أما من الناحية الاصطلاحية « هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه »[2] فالتّكرار إذا شكل مميز في العصر الشعري لكونه ظاهرة عامة تعتمد على الحركة الإيقاعيّة والتي بدورها تساهم في تشكيل إيقاع القصيدة وبنائها الصوتي.

2-1. أشكال التّكرار:

1-2-1.تكرار الصوت:

كما عرفنا في السّابق أن الصوت هو اصغر وحدة لغويّة غير قابلة للتّحليل، نجد (احمد مختار عمر) قد أشار في تعريفه للّصوت إلى الفكرة نفسها قائلا: « أن الأصوات هي اللّبنات الّتي تشكل اللّغة، أو هي المادّة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات » [3] ؛ أي إن الصوت هو ظاهرة طبيعيّة وعنصر أساسي لدى جميع النّاس، فهو يساعد على عملية التّواصل بينهم.

من بين الأساليب التي يتميّز بها (محمود درويش) اعتماده أسلوب الأصوات المتكرّرة، حيث أن هذه العمليّة تجعل المعنى أكثر وضوحا وبلاغة، كما تزيد القصيدة جمالا ورونقا، ونغما موسيقيّا، وقد وظّفها الشّاعر في نصه لإعطائه دلالة معينّة، ولتجسيد المواقف المراد تصويرها ليحدث إيقاعا معينا هادفا إلى التأكيد على الشيء، ومن بين هذه الأصوات الموظفة في قصيدته نوضح تواترها من خلال الجدول الآتي:

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، ج 5، 1997، مادة (ك ر ر)، ص 390.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية، دط، دمشق، 2001، ص182.

[3] احمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997، ص 401.

الصوت	تواتره	نسبة تواتره	مخرجه
اللام	1804	%198.44	لثوي
الياء	1407	%154.77	جوفي
التاء	1052	%115.72	أسناني، لثوي
النون	1044	%114.84	أسناني، لثوي
الواو	1017	%111.87	جوفي
الميم	933	%102.63	شفوي انفي
الراء	902	%99.22	لثوي
الباء	806	%88.66	شفوي
العين	503	%55.33	حلقي
الدال	450	%49.5	أسناني لثوي
الحاء	438	%48.18	حلقي
- نسبة تكرار الأصوات في القصيدة			

–الجدول رقم 1–

من خلال الجدول نلاحظ أن هذه الأصوات هي الأكثّر تكرارا في القصيدة مقارنة لبقيّة الأصوات، ونجد حرف (اللاّم) احتل أعلى نسبة من بين هذه الأصوات حيث تكرّر 1804 مرة في القصيدة.

ومثال ذلك من القصيدة قول الشّاعر:

" أَشْلاَؤُنَا أَسْمَاؤُنَا

لاَ ...... لاَ مَفَرُ

سَقَطَ القِنَاعُ عَنِ القِنَاعِ عَنْ القِنَاعِ

سَقَطَ القِنَاعُ

لاَ إِخْوَةَ لَكَ يَا آخِي، لاَ أَصْدِقَاء

يَا صَدِيقِي، لاَ قِلاَع

لاَ المَاءَ عِنْدَكَ، لاَ الدَّوَاءُ، وَلاَ السَّمَاءَ وَلاَ الدِّمَاءُ وَالشِّرَاعُ

وَلاَ الأَمَامُ وَلاَ الوَرَاءُ

حَاصِرْ حِصَارَكَ...لاَ مَفَرُ

سقطت ذراعك فالتقطها

واضرب عدوّك... لا مفر" [1]

تكرر في هذه الأبيات صوت (اللاّم) ثلاثون مرّة، حيث يرتبط شيوعه بصفات الأصالة، التي يتميز بها الشّعب الفلسطيني. وجاء حرف (اللاّم) في الكلمات الآتية: (أشلاؤنا، قلاع، فالتقطها، لا مفر، الوراء) فهي تحمل معاني القوّة والإصرار وكذلك تدلّ على التّحدي والصبر وعدم الاستسلام، فهنا دلالة حرف اللاّم هي التّماسك في القصيدة.

كما تكرر صوت الميم في نفس الأبيات تسع مرات، حيث ورد في هذه الألفاظ: (أسماؤنا، لا مفر، السّماء، الدّماء، الأمام)، نجده خلق تواليا نغميّا حيث عمل على إحداث إيقاع موسيقى خاصّة لارتباطه بمدّ الصوت في هذه الألفاظ، فتظهر دلالة صوت الميم هنا في هذه الأبيات على الشدّة والصمود.

وفي موضع آخر نجد صوت التّاء قد تكرّر في القصيدة 1052 مرّة فجاء في قول الشّاعر:

صبرا، نغني نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة

" لَمَ تَرْحَلُونَ

وتَتْرُكُونَ نِسَاءَكَمْ فِي بَطْنِ اللَّيْلِ مِنْ حَدِيدْ ؟

لِمَ تَرْحَلُونَ

وَتُعَلِقُونَ مَسَاءَكُمْ

فوق المخيم والنّشيد ؟

صبرا ، تغطي صدرها العاري بأغنية الوداع

وتعدّ كفّيها وتخطيء

حين لا تجد الذّراع

كم مرّة تسافرون

والى متى ستسافرون

ولأي حلم ؟" [2]

---

[1] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص8 ، يوم الأربعاء 29 فيفري 2019 على 11.00 www.rey-poesia.yoo7.com.

[2] المصدر نفسه، ص20.

وظّف الشّاعر هنا صوت التّاء في هذه الأبيات 16 مرّة فهو هنا يوحي إلى الإطار النّفسي للشّاعر في موضوع حزنه ومدى الأسى الذي تعيشه (صبرا). كما تعبّر عن مدى الغضب والشّدة الذي يحمله الشّاعر على شكل تساؤلات في هذه الألفاظ (لم ترحلون، وتشركون، وتغلقون، وتسافرون)، فهنا صوت التّاء أضفى على القصيدة جمالا إيقاعيّا، وهي تجمع بين القوّة والضّعف البشري الخارج عن إرادة الإنسان.

ومن بين المقاطع التي تحتوي على جميع الأصوات الموجودة في الجدول السابق نجدها في قوله:

" بَيْرُوتَ فَجْرًا

بَيْرُوتَ ظَهْرًا

بَيْرُوتَ لَيْلاً

يخرج الفاشي من جسد الضحيّة

يرتدي فصلا من البارود: اقتل، كي تكون

عشرين قرنا كان ينتظر الجنون

عشرين قرنا كان سفّاحا معمم

عشرين قرنا كان يبكي... كان يبكي

كان يخفي سيفه في دمعته

أو كان يحثوا بالدموع البندقيّة

عشرين قرنا كان ينتظر الفلسطينيّ في طرف المخيّم

عشرين قرنا كان يعلم

أن البكاء سلاحه" [1].

1-2-2. تكرار المقطع الشعري:

تعددت واختلفت تعريفات المقطع ووظيفته، وذلك حسب تعدد الآراء اللّغوية الدّالة إليه فهناك من نظر إليه نظرة اكوستيكية أو وظيفية، ومن أشهر تعريفاته ما جاء به احمد مختار عمر في قوله « انّه تتابع من الأصوات الكلامية له حدّ أعلى ذو قمّة إسماع طبيعيّة، بغضّ النّظر عن العوامل الأخرى؛

---

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص19.

مثل: النّبر و التّنغيم الصوتي.. وقيل هو قطاع من تيار الكلام يحوي صوتا مقطعيّا ذا حجم أعظم محاطا بقطاعين اضعف اوكاستيا »[1]

وفي تعريف أخر نجد عبد الصبور شاهين يقول: « والمقطع كما يجب أن نتصوره هو مزيج من صامت وحركة، يتفق مع طريقة اللّغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع النّفسي »[2].

من خلال هذين التّعريفين نجد أن الصوت هو جزء أساسي في التحليل اللّغوي وان المقطع هو عبارة عن خليط بين الصوامت والحركات.

ومن بين الشعراء اللذين اعتمدوا على تكرار المقطع الشّعري في دواوينهم نجد الشّاعر محمود درويش، فوظّف هذا النّوع من التّكرار في قصيدته (مديح الظل العالي). إلا انه استخدم أسلوب جديد في توظيفه له، حيث عمل على تغيير بعض المفردات الموجودة في المقاطع المكرّرة. إذ هو عمل يسلط انتباه القارئ عليها، فيعطي صورة جمالية للقصيدة المصاحبة للحالة الشّعورية التي تعتلي وجه القارئ بحدوث فعل الاستغراب والدّهشة حين يجد نفسه يقرا شيئا مكررا، لكنه يلاحظ انه هناك تغيير بالنسبة لما قد مرّ به سابقا، ولما هو أمامه، وهنا تكمن الجمالية في أسلوب الشّاعر. ومن النّماذج الشّعرية الّتي تحتوي هذا النوع من التّكرار في القصيدة، يقول الشّاعر:

" نَامِي قَلِيلاً، يَا ابْنَتِي، نَامِي قَلِيلاً

الطائرات تعضّني، و تعضّ ما في القلب من عسل

فنامي في طريق النّحل، نامي

قبل أن اصحوا قتيلا

الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام، فاضطجعي

على درجات هذا السّلم الحجري وانتبهي إذا اقتربت

شظاياها كثيرا منك وارتجفي قليلا

نامي قليلا " [3]

(1) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص248.

(2) عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، مؤسسة الرسالة، (دط)، بيروت،1980، ص38.

(3) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص07.

من خلال هذين المقطعين نجد الشّاعر وظّف كلمة (الطائرات) فهي هنا تأخذ غير معناها المعتاد، أنها تعني السّفر أو أنها وسيلة نقل، إنّما هي تعني وسيلة للعدوّ ولخوض المعارك، فهي لا ترحم أحدا من البشر، لا تفرق لا بين كبير وصغير، شيخ وطفل، نساء و رجال، فهنا هذه الطائرات تعمل على القصف والتّخريب في الأحياء الفلسطينيّة، وهذا ما جعل نفسية الشّاعر تتأثّر برؤيته للأطفال يموتون على يد العدو بلا رحمة وبلا شفقة، فقام بتصوير ذلك في أبياته.

ومن مظاهر التّكرار المقطعي نجده يتمثل في قوله:

" بَيْرُوتَ لاَ

ظهري أمام البحر أسوار... ولا

قد اخسر الدّنيا نعم...

قد اخسر الكلمات ... لكني أقول الآن لا

هي أخر الطلقات لا

هي ما تبقى من هواء الأرض.لا

هي ما تبقى من نشيج الرّوح. لا

بيروت لا " [1]

نلحظ أن هذا المقطع قد تكرر مرتين في القصيدة، حيث اعتمد الشّاعر على التّغيير على مستوى الكلمات، نجد في المقطع الأول انه لم يوظف كلمة (ذكرى) إلا أنها توجد في الثاني بعد كلمة (الكلمات) في قوله: (قد اخسر الكلمات والذكرى) فهنا درويش يقصد بكلامه انه بعد خسارة كل شيء كان موجود، فليس هناك أمل بان تبقى الذكرى. وأيضا نراه قد غير كلمة (نشيج) إلى كلمة (حطام)، فبعد البكاء والعذاب والصوت المتردد يأتي الانكسار لذا كانت كلمة الحطام الأنسب للتّعبير عن هذه الحالة ، فهنا الشّاعر عبر في هذه الأبيات عن حالة الموت التي أصبحت بالنسبة إليه عبارة عن ذكرى، تذكر على مر الأيام.

1-2-3. تكرار الكلمة

يعد تكرار الكلمات « مظهرا من مظاهر التّكرار، وهذا المظهر ذو قابلية عالية على أغناء الإيقاع، ويكون مقصود إليه لأسباب فنيّة وليس لتردد ذاته »[1] وتكرار (كلمة) أن « كل حرف من

[1] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص08.

حروف الهجاء رمز مجرّد وإذا اتصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشا عن هذا الاتصال ما يسمى بـ: الكلمة وكل كلمة لابد أن تدل على معنى »[2] .

فان تكرار الكلمة لا يكون من عبث وإنما لأهداف وغايات يريد توصيلها الشّاعر إلى المتلقي.

تستمد القصيدة حيويتها الإيقاعيّة من خلال الحركة الصوتيّة للكلمة إذا وضعت موضع تكرار. إذا يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور « المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطية، المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتيّة في الشّعر بالنّغم والمركوز في الخامة المبدعة ».[3]

إذا فان تكرار الكلمة يعد من ابسط ألوان التّكرار حيث وقف عليه القدماء حيث يغطي التّكرار في القصيدة فضاء واسعا، وقد يكون تكرار الكلمة أفقيا وعموديا، وقد وقفنا على القصيدة المدروسة مديح الظل العالي لمحمود درويش على الكثير من الكلمات المكرّرة في الجدول الأتي يوضح ذلك، مع الإشارة إلى أننا احتفظنا بالكلمات التي تكررت أكثر من مرتين:

الرتبة	الكلمة	عدد التكرار	نسبة التكرار
01	بحر	51	%6.12
02	بيروت	54	%6.48
03	الليل	15	%1.8
04	قناع	12	%1.44
05	يجب	11	%1.32
06	احبك	08	%0.96
07	وحدي	07	%0.84
08	يكون	07	%0.84
09	وداعا	05	%0.6
10	غرب	05	%0.6
11	صبرا	04	%0.48
12	الساعة	03	%0.36
- نسبة تكرار الكلمة في القصيدة			

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار المعلم للملايين، بيروت، ط6،1981، ص168.

(2) عباس حسن: النحو الوافي، دار المعروف، مصر، ط4، ج1، 1971، ص13.

(3) محمد عسوان: البنية الإيقاعية، في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، (دب)،ط1،2006،ص301.

-الجدول 2-

إن كلمة (بحر) كلمة مكرّرة بكثرة في القصيدة بل نستطيع القول أن القصيدة بينت بأكملها على صورة البحر إذا نظر إليه الشّاعر نظرة المكان، كالمكان الثابت والمحاصر حيث جاء تكرار كلمة (بحر) لترمز إلى العدوّ الإسرائيلي وذلك لعدّة أسباب أولهما أن الاجتياح الإسرائيلي لبيروت أطلق من البحر حيث أقاموا بالهجوم بالبواخر الحربيّة الإسرائيليّة إلى الموانئ اللّبنانية والتي بدورها قامت بإرسال صواريخ تدمر كل شيء في طريقها، بالإضافة إلى أن الهجرات اليهوديّة لفلسطين تمت عن طريق البحر حيث نجد كلمة (بحر) ترمز إلى النهاية والبداية وذلك في قوله في مطلع القصيدة:

" بَحْرَ لأَيْلُول الجَدِيد، خَرِيفُنَا يَدْلُوا مِنَ الأَبْوابِ

بَحْرٌ للنَّشِيد المُرِّ

هَيأْنَا لبَيْرُوتَ القَصِيدَةَ كُلَّها

بحر لمنتصف النّهار

بحر لرايات الحمام، لظلّنا لسلاحنا الفرديّ" [1]

من هنا عدّ البحر عند (محمود درويش) من الألفاظ ذات المعاني المتناقضة تماما، إذا أصبح بوابة مفتوحة على مصرعيها لكلّ معاني المعاناة الممتدّة والمتسعة اتساع البحر في الوقت الذي يفترض فيه أن يكون البحر مبعثا للراحة والطمأنينة.

كذلك يقول الشّاعر:

" البَحْرُ دَهْشَتُنَا، هَشَاشَتُنَا

وغربتنا ولعْبَتُنَا

والبَحْرُ صورتُنَا

ومن لاَ بِرَ لَهُ لاَ بِكْرَ لَهُ..." [2]

كذلك يبين الشّاعر محمود درويش في هذا المقطع حيث أن البحر يشكّل الثّقافات ومنه جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى حيث يقول هنا وهو في قمة تصاعد نفس الشّاعر ووصوله إلى ذروة انفعاله يكشف عن حقيقة صورة البحر حيث أصبح يراه الشّاعر فوق وتحت وأمام وفي كل اتجاه.

---

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص1.

(2) المصدر نفسه، ص25.

حيث أن كلمة (بحر) هنا تحمل معاني الدهشة والغربة معاني النفسية وهكذا تبنى القصيدة من أولها إلى آخرها على صوت البحر ورائحته يلازم مده وجزره أنفاس الشاعر من اسطرها الأولى.

كما اختار الشّاعر بعد تكراره للّفظة (البحر) لفظة (بيروت) إذ عاش الشّاعر في بيروت (عشر سنوات) كاملة ويظهر ذلك بقوله:

" بَيْرُوتَ فَجْــرَا

بَيْرُوتَ ظهــرا

بَيْرُوتَ ليـــلا"[1]

***

بَيْرُوتَ قصّتنـــا

بَيْرُوتَ غصّتنـــا"[2]

***

بَيْرُوتَ فلقتنا

بَيْرُوتَ دمعتنـــا

بَيْرُوتَ صورتنَــا

بَيْرُوتَ سورتنـــا" [3]

محمود درويش هنا يصف بيروت بكلمات معبّرة موجزة تمثل الواقع الأليم الذي عاشته هذه العاصمة أثناء الاجتياح الإسرائيلي فأصبح كل فلسطيني وعربي تدمع عيناه لرؤيتها وتشكل غصّة في صدره حيث تمثل له بيروت بعدما عاش فيها تجربة الاجتياح والحصار والدّمار فكانت أكثر من مجرد مكان، وكان التمثيل النّفسي للولادة والموت والبقاء والرّحيل والمخيم. كما نجده وظّف أيضا كلمة (بيروت) في قوله:

بَيْرُوتُ المدينة لَيْسَتْ امْرَأَتِي

بَيْرُوتَ المكان مسَدَسِي البَاقِي

وبيروت الزَمَانُ هَوِيَةً

أَنَا أُحِبُك

[1]محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص03.

[3]المصدر نفسه، ص07.

كم أحبك: [1]

***

ويقول أيضا:

بَيْرُوتَ. منتصف اللّغة

بَيْرُوتَ. ومضة شهوتين

بَيْرُوتَ . ما قال الفتى لفتاته

والبَحْرُ يَسْمَعُ، أو يوزع صوته بَيْنَ اليَدَيْنِ" [2]

من خلال هذه المقاطع يتضح لنا (فبيروت) هي المكان الذي شهد ازدهار التغيّير السياسي ولتظل بيروت تفاحة البحر، حيث كانت أكثر مكان ويمكن أن يكون عشق درويش لبيروت بسبب ذلك البحر، فتارة يعتبرها مفتاحه انه بوابة لهجرة الفلسطينيين، وتارة يجعل لهذا البحر إذ أن يسترق بها السمع إلى هذه المدينة (مدينة الحب والحرب) فعلاقته ببيروت علاقة هامّة حيث يصف الأحوال لبيروت، فنجدها مذكورة في كل بداية مقطع وهذا يدلّ على معايشة (درويش) ومدى تأثيرها عليه، حيث أنها احتضنت (درويش) في أحضانها بعدما حرمه الصّهيون من إحساسه بالوطن الأم فلسطين، فهي القلعة وهي الدّمعة، وهي التّاريخ والقصّة هي جرح كل عربي مسلم. محب لوطنه ومخلص لوطنه

ومن الكلمات المكرّرة أيضا (صبرا) وهي المدينة من المدن اللبنانية الّتي تعرضت إلى الغزو الإسرائيلي وقد شهدت هذه المدينة بالذات مجزرة من اكبر المجازر الإسرائيلية فيقول:

" صَبْرَا . تقاطع شارعين على الجَسَدْ

صَبْرَا . نزول الرّوح إلى حَجَرْ

صَبْرَا. لا احد

صَبْرَا. هويّة عصرنا حق الأبد..." [3]

وكأنه هنا تنبآ بأبياته ارتكاب المجازر القادمة والمتتالية برمزيّة عالية كذلك يقول:

صَبْرَا تنادي من تنادي

كل هذا اللّيل واللّيل ملح

[1]محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3]المصدر نفسه، ص21.

صَبْرَا تَنَامْ

و الخَاشِي يَصْحُو" (1)

هنا يتبين لنا انه يحاور الآن المتألمة ويعزيها في هذا الأخر الذي لم يصرح باسمه ولا بجنسيته كمظهر من مظاهر القتل الرمزيّ له، وعدم الاعتراف به. فقد نعته بالفاشي الذي يغيب عن القارئ المدلول العميق الذي تحمله هذه الكلمة، فهي التي امتدت عن النازية الألمانية وهي الحركة التي تؤمن بتقديس الذات وتجاهل الأجناس الأخرى تتبنى النظرة الفوقية وشعارها القمع والعنف الأبدي. أمّا درويش فقد تحدث بلسان أناه والغريب في الأمر هو أن مواساته للمجازر المرتكبة في بيروت قد أخرجت هذه القصيدة إلى النور ليقترف والتلاحم بين العرب ومدى قوّة وصلابة العلاقات الفلسطينيّة العربيّة حينذاك، ويكسب خطابه الشعري طابعا إنسانيا سما به على عكس الصهاينة الفاشين.

يقول أيضا:

"لَيْلٌ طَوِيل

يرصد الأحلام في صيرا، وصَبْرَا نَائِمَة

صبرا، بقايا الكف في جسد قتيل

ودعت فرسانها وزمانها

واستسلما للنّوم من تعب ومن عرب رضوها خلفهم

صبرا وما ينسى الجنود الراحلون من الجليل"(2)

هنا محمود درويش كانت مهمة الجيش الإسرائيلي محاصرة المخيم وإنارته ليلا بالقنابل المضيئة، ومنع هرب أي شخص وعزل المحيّدين عن العالم .

1-2-4. تكرار العبارة

أن هذا اللّون من التّكرار يأتي بعد تكرار الكلمات « ولا شك في أن هذا الضرب من التكرارات جيد استعماله إلى حد بعيد فهي تغذية الإيقاع المتحرك للحظات الشعري، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعيّة اكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية »(3).

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ، 21.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

(3) عبد الجبار بن حميديس الصقلي: الديوان، دط، دت، ص34 .

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش حيث نجده وقف عند تكرار عبارات بعينها دون أخرى في قوله: يا أهل لبنان الوداعا، كم سنة، بحر لأيلول جديد، استطاع القلب، نعم يا حبيبتي ساعة، كم كنت وحدك، يا ابن أمي، حصار حصارك.

يقول هنا:

"يَا أَهْلَ لُبْنَاْن الوداعا

اليوم أكملت الرسالة فباشروني، أن أردتم في القبائل التّوبة حملت روحي فوق أيديكم فراشات

وجسمي نَرْجِسَهُ فِيكُم" [1]

نجد درويش كرر عبارة (يا أهل لبنان الوداعا) حينما غادر لبنان الّتي احتضنته والّتي اعتبرها بلده الثاني بعد فلسطين حيث قام أهل لبنان احتضانه بصدر رحب

يقول محمود درويش أيضا:

"كَمْ كُنْتَ وَحْدَكَ يا ابن أُمِي

يا ابن أَكْثَر من أبٍ

كم كنت وحدك

القمح مر في حقول الآخرين"[2]

****

"لحمي على الحيطان لحمك يا ابن أمي

جسد لا ضرب الضلال"[3]

****

"حطوك في حجر... وقالوا: لا تسلم

ورموك في بئر ... وقالوا: لا تسلم

وأطلت حربك يا ابن أمي"[4]

---

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 23.

(2) المصدر نفسه ، ص04.

(3) المصدر نفسه، ص05.

(4) المصدر نفسه، ص05.

هنا الشاعر يبدؤها بسؤال التّعجيب المثير للّتساؤل: حيث يكون الإنسان ابن أكثر من أب؟ فالوحيد هو الشّعب الفلسطيني الذي كتب له الشّاعر بقوله يا ابن أمي، والاهم هنا هي الوطن أو فلسطين وطن الشاعر والأكثر من آب هم الحكّام العرب أو تحرير فلسطين ليعيد السؤال: كم كنت وحدك تأكيدا أن هذا الادّعاء لا وجود له وانه مجرد ادّعاء كاذب.

يقول أيضا:

"كَمْ أُحِبُكَ . كم احبك . كَمْ سَنَة

أَعْطَيْتَني وأخذتي عمري كَمْ سَنَة

وان اسميك الوداع. ولا أودع غير نفسي كَمْ سَنَة

ونَبْنِي هيكل القدس القديمة. كَمْ سَنَة"(1)

في هذا المقطع اعتمد على تكرار عبارة " كم سنة" وهي الجملة ذات تركيب استفهامي وظفه الشّاعر لغرضين أولهما هو تأكيد المعنى وثانيها هو ربطه بجو القصيدة وقد وظّفها لحبّه لبيروت وتعلّقه بها.

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص10، 11.

2-الأصوات وصفاتها:

أن اللّغة هي الأصوات التي يعبّر بها الإنسان ذاته ويفصح بواسطتها عن مشاعره وعواطفه وأحاسيسه وهي وسيلة التّخاطب بين النّاس في المجتمع الواحد وبين الأقوام في أنحاء المعمورة و يتم انتقال الحضارات عند تعبيرها واعتمادا على ذلك يعرف الصوت كالاتي:

2-1. مفهوم الصوت

-لغة:

يقول ابن منظور في لسان العرب «الجرس والجمع أصوات: قال ابن السكيت صوت الإنسان وغيره والصّائت، الصّائح، ورجل صيّت: أي شديد الصّوت »[1] .

الصّوت في المعجم الوسيط هو «الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة عن اهتزاز جسمنا ويقال عنه صوتا وهو مذكر وقد أنثه بعضهم»[2] فالصوت إذا: مفهوم يرتبط بكل اثر سمعي كان مصدره: إنسان، حيوان، جماد..

-اصطلاحا

الصّوت هو « ككلّ الأصوات تنشا من ذبذبات مصدرها عند الإنسان الحنجرة، فهذا اندفاع النّفس من الرئتين يمر بالحنجرة فتحدث تلك الاهتزازات التي يعد صدورها من الأنف والفم تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل للأذن»[3] من خلال ما تقدم نرى أن الأصوات هو عبارة عن ذبذبات صوتية ناتجة عن قوة تنتقل عبر الهواء.

2-2. صفات الأصوات

إن صفات الأصوات من الخواص والملامح المميزة لكل صوت من همس أو جهر، وشدة ورخاوة.. وغير ذلك من الصفات التي تحدد الحالة التي يكون عليها الصوت عند النطق به.

2-2-1.الأصوات المهموسة

إن الهمس من صفات الضّعف وقد عرّف سيبويه الحرف المهموس بقوله « وأما المهموس فحرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النّفس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة الصوت، 35/6.

(2) معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع ،(دط)، اسطنبول، ج1، (دت)، ص527.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها (دط)، مصر، (دت)، ص7.

الحرف مع جري النفس ولو أردت ذلك في المجهور لم تقدر عليه» [1] فالصّوت المهموس يدل على الخفوت والضّعف ولا يمكن أن يكون أقوى من الجهر

أما المبرد فقد عرفه « و منها الحروف إذا رددتها في اللّسان جرى معها الصوت » [2] .

والحروف المهموسة يجمعها في قول « سكت فحثه شخص»[3] وهي الحاء، الهاء، التاء، الخاء، الشّين، الصّاد، الفاء، السّين، الكاف، الثاء، الفاء و الطّاء.

أدى هذا النوع من الأصوات دور هاما في البناء الموسيقي لشعر محمود درويش في ديوان مديح الظل العالي حيث شكّل إيقاعا يتميّز بإبراز العواطف بشكل واضح، إذ دلّ على ما يدور في خاطر الشّاعر من مشاعر وأحاسيس ومن الأصوات المهموسة والواردة في القصيدة بكثرة كما هي مبيّنة في الجدول:

الصوت	تكراره	نسبة التكرار
الهاء	463	%23.15
الحاء	435	%21.9
الفاء	389	%19.17
الصاد	209	%10.2
الشين	191	%9.55
- نسبة تكرار الأصوات المهموسة		

- الجدول رقم 03.

من خلال هذا الجدول يتبيّن لنا أن الأصوات المهموسة قد مثّلت بنسبة 83.95% حيث اخترنا أهم هذه الحروف المهموزة التي فجرت المعنى وأغنته (الهاء، الحاء، الفاء، الصّاد، الشّين) فاخذ على سبيل المثال بعض الحروف التي سنعتمد عليها في دراسة الأصوات المهموسة الأكثر تكرار في القصيدة.

(1) سيبويه: الكتاب تح: عبد السلام هارون: دار الجيل، (ط1)، بيروت، 1982، ج4، ص434.

(2) المبرد، المقتضب، تح حسين محمد دار الكتب العلمية، ط1، 1999، ج1، ص107.

(3) حساني احمد: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (ط1)، (د.ت)، ص84.

-حرف الهاء:

هو حرف مهموس رخو مخرجه من أقصى الحلق يقول الدّكتور إبراهيم أنيس: « تنطق الهاء بتباعد الوترين الصّوتين وضغط الهواء خلالهما. فيسمع نوع من الخفيف الذي يشكل صوت الهاء»[1] لما جمعنا بين القدماء والمحدثين فهناك اختلاف أن مخرج صوت الهاء من مخرج الهمزة ينتّج بتباعد الوترين (السفليّن) ويندفع الهواء بينهما محدثا خفيفة يتشكل منه صوت الهاء

وقد تواتر هذا الصّوت 463 مرّة في القصيدة بنسبة 23.15 % ومن نماذج وردت في قصيدة مديح الظل العالي قول الشّاعر:

"بعد شهر يلتقي كل الملوك بكل أنواع الملوك، من العقيد

إلى العميد، ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله. أما

الآن فالأحوال هادئة تمت مثلما كانت. وان الموت يأتينا بكل

سلاحه الجوي والبري والبحري. مليون انفجار في المدينة.

هيروشيما ، هيروشيما

وحدنا نصغي إلى رعد الحجارة، هيروشيما" [2]

نرى تردد (صوت الهاء) في هذا المقطع عدة مرّات، وهذا راجع لكونه احد الأصوات المشكّلة لبعض الكلمات منها: (شهر، اليهود، هيروشيما) والتي تعد من بين الكلمات التي تكرّرت في القصيدة، حيث نجد هذه الألفاظ التي احتوت على (صوت الهاء) توحي إلى الغضب والقلق، كما تعبّر عن خطر اليهود على الشّعب الفلسطيني، ووظّف هذا الصّوت ليعبر عن قوّة التّحدي والصّبر على الشدائد، وهي صفات ميّزت الأنا الفلسطينية، أما الآخر الصّهيوني. وكلها ألفاظ تدل على معاني الفراق والعذاب والحرمان مما ساعد هذا الحرف (الهاء) على اتزان النسق الصوتي.

-حرف الحاء:

« صوت مهموس رخو يحدث صوته باندفاع النّفس بشيء من الشّدة على تصنيف قليل مرافق في مخرجه الحرفي، فيحتك النّفس بأنسجة الحلق الرقيقة»[3].

---

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة انجلو المصرية ، (ط4)، القاهرة، 1971، ص 58-91

(2) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 14.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات دار اتحاد الكتاب العربي، ط1، سوريا، 1998، ص181.

وقد تواتر هذا الصّوت 438 مرة في القصيدة بنسبة تقدر بـ 21.9 % ، ومن أمثلة وروده جاء في قول الشاعر:

"بَحْرٌ لايول الجَدِيدَ، خريفنا يدنو من الأبواب

بَحْرٌ للنّشيد المرّ

هيأنا لبيروت قصيدة كلها

بَحْرٌ لمنتصف لنهار

بحر لرايات الحمام، لظلنا، لسلاحنا الفرديّ

بَحْرٌ، للزّمان المستعار" (1)

تردد صوت (الحاء) في هذا المقطع سبع مرّات من خلال كلمة (بحر) فالبحر أيا كان مدلوله الرمزي فهو عظيم بكل ما يحمله من معان. ومنه جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين وتتابعت الهجرات الاستيطانية اليهودية.

وهذا الصّوت (الحاء) هو من الأصوات التي لها دلالة في بعض الألفاظ (بحر، حمام، سلاح، حب) وغيرها من الألفاظ حيث وفق محمود درويش في هذه الأبيات أن يجعل السامع يتذوق معه ويحس بمعاناته. كما دل هذا الصوت على الألم والمعاناة.

2-2-2. الأصوات المجهورة

الصّوت المجهور هو الحرف القويّ وهو ضدّ الهمس يقول الطيب دبة «الصوت الذي يهتز معه الوتران الصّوتيان أن يحدث ما يسمى بالذبذبة»(2) والجهر هو « حرف اشبع الاعتماد في موصفه، ومنع النفس أن يجري معه. حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت».(3)

وعدها (سيبويه) تسعة عشر حرفا وهو ما سار عليها اغلب علماء العربية وهو الهمزة، الألف، العين، الغين، القاف، الجيم، الباء، الضاد، الميم، اللام، النون، الراء، الطاء، الدال، الراء، الظاء، الميم والواو.

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 1، 2.

(2) الطيب دبة: مبادئ اللسانيات النبوية دراسة تحليلية استمولوجية، دار القصبة للنشر، (دط)، الجزائر، ص170.

(3) سيبويه: الكتاب، تح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة، (دط)، 1957، ج4، ص434.

وسنحاول تتبع أثره الدلالي والموسيقي في شعر محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي واخترنا تبعا لذلك الأصوات التي لها حضور قوي عن طريق التكرار وهي: اللاّم، الياء، النّون، الميم والراء والتي تم إحصاء هذه الحروف كما هي مبينة في الجدول الآتي:

الصوت	تكراره	نسبة التكرار
اللام	1504	%90.2
الياء	1407	%70.35
النون	1044	%52.2
الميم	933	%46.65
الراء	902	%45.1
- نسبة تكرار الأصوات المجهورة		

- الجدول رقم 04

بالاعتماد على إحصاء تكرار هذه الحروف يتّضح أن نسبة التكرار قدرت بـ: 304.5% حيث حضرت الأصوات المجهورة بوضوح في القصيدة ومثال على ذلك حرف اللاّم: بكونه صوت « لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور»[1]. « وهو من الصّوامت المنحرفة ويحدث في اللثة من طرف اللّسان وذلك باتصال محكم»[2] وهذا الحرف يمثل اكبر نسبة في الأصوات المجهورة الموجودة في الجدول فقد كرر هذا الحرف ونسبته تقدر بـ: 90.2% ، ومن أمثلة تكرار هذا الحرف في القصيدة نجده في قول الشّاعر:

"انتصف النّهار

لِرَايَات الحَمَامِ لظلنا لسلاحنا الفرديّ

لِسِلَاحنا المستعمر

لِيَدَيْكَ كم من موجة سرقت يديك

من الإشارة وانتظاري

ضَعْ شكلنا للبحر

ضَعْ كَيْسَ العواصف عند اول صخرة

---

(1) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1998، ص174.

(2) احمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر، دط، 2004، ص270.

واحمل فراغك وانكساري".[1]

حيث تكرر اللاّم في هذا المقطع أكثر من خمس مرّات، وكل الألفاظ التي احتوت على صوت اللاّم هي تدعيم لارتفاع صوت الغضب الذي يختلج في نفس الشّاعر اتجاه العدوان الإسرائيلي.

إذا فالشّاعر هنا ساردا ليوميات عاشها ولا يزال يطمح لان يعيشها، وان كلمة (لرايات الحمام) هنا تشير إلى الحمامة الفلسطينيّة الحاملة للأمن والسّلام التي كان ضدّها الاسرائيل.

-حرف الياء

هو صوت «غاري متوسط مجهور شبه طليق متفتح»[2] حيث نجد محمود درويش وظّف ألفاظ تحتوي على حرف الياء. وهذا ما يجعل الموسيقى قويّة، على الرغم من أن الشّاعر في موقف الحزن والألم وقدر تكرارها في القصيدة 1407 مرّة بنسبة 70.92% ومن أوجه تكراره الواردة في القصيدة قول درويش:

"يَا فَجْرَ بَيْرُوتَ الطَّوِيلَ

عَجِّل قليلا

عجّل قليلا لأعرف جيدا إن كنت حيا أم قتيلا"[3]

حيث تكرر هذا الصوت بكثرة في هذا المقطع فالبرّغم من الاعتداء الشّامخ بالذات ومواساته للمجازر المرتكبة في بيروت حيث شهدت بيروت ازدهار التّعبير السّياسي والإعلامي الفلسطيني حيث نجد درويش يهب حياته لهذا المكان فانه يظهر في صورة المخلص لها فلحمه ودمه لبيروت.

2-2-3. الأصوات الانفجارية (الشديدة)

تعرّف الأصوات الشديدة حسب رأي إبراهيم أنيس: « بكونها تلك الأصوات التي يحبس الهواء في مكان ما لحظة سريعة جدا بعدها ينطلق بقوّة وهنا نلاحظ له انفجارا ودويا، وهكذا تتكون ثلاثة أنواع من الأصوات، تلك التي يضيق معها مجرى النفس، والتي يتسع لها المجرى، وأخيرا تلك التي

---

[1] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 02.

[2] حسن عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر، ط1، القاهرة، 1998، ص23.

[3] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 13.

يحدث النّفس معها انفجارا أو ما يشبه الانفجار »[1] ، وهذه الأصوات حسب الدّرس الصوتي الحديث هي«الباء، التاء،الضاد، الكاف، القاف، الهمزة ، وهي لا تختلف عن وصف قدماء العرب، سوى في صوت الضاد فهو رخو عند القدماء وشديد عند المحدثين».[2]

ورد هذا النوع من الأصوات في قصيدة مديح الظل العالي وتزيد النص معنى قويّ وجمالا إيقاعيّا، وقد مثّلت بنسبة 154.6% ومن أهم هذه الأصوات التي قامت بتفجير النّص معنى (التاء، الباء، الكاف، الدال، القاف). وهي حسب التواتر مرتبة كالأتي:

-صوت التاء:

هو صوت أسناني لثوي وهو: « صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدّال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها مجهورة»[3] . ويمثل نسبة 52.6% في القصيدة وهو بذلك يحتل المرتبة الأولى بالنّسبة للأصوات الانفجارية، فكان تواتره في القصيدة يقدّر بـ : 1052 مرة.

ومن بين المقاطع التي تكرر فيها صوت التاء في القصيدة نجده قول الشّاعر:

"مَاذَا تُرِيد
وَأَنْتَ مِنْ أسطورة تمشي إلى أسطورة علما
وماذا تنفع الإعلام؟
هل حملت المدينة من شظيا قنبلة
ماذا تريد؟" [4]

تكرر صوت التّاء في هذا المقطع 10 مّرات فمنها ما ورد ضمير مثل: (أنت، حملت..) ومنها ما ورد أصليا في الكلمة مثل: (أسطورة، المدينة).

نجد صوت التاء في القصيدة كانت نسبته كبيرة مقارنة ببقية الأصوات الانفجارية الأخرى، حيث نرى في هذا المقطع أن صوت التاء مدّ التساؤل الذي يبين حيرة الشّاعر في بحثه عن الإجابة لهذه التساؤلات. فهو هنا يعبّر عن مدى أهمية ومكانة العلم سواء خارج الوطن وداخله.

---

[1] كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، (دط)، القاهرة، 2000 ، ص247.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة انجلو المصرية، ط5، القاهرة، 1975، ص24.

[3] صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ت، ص143.

[4] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 28.

-صوت الباء

«صوت شفوي شديد مجهور متفتح»[1] ويقدّر تكراره بـ : 40.3% بالنّسبة للأصوات الانفجارية ومن أمثلة توظيفه نجده في قول درويش:

"الآن بحر
الآن بحر، كله بحر
ومن لا بر له لا بحر له
والبحر صورتنا، فلا تذهب تماما في هجرة أخرى
فلا تذهب تماما
في ما تفتح من ربيع الأرض
في ما فجر الطيران فينا، من بنا بيع
ولا تذهب تماما" [2]

من خلال هذا المقطع نجد حرف الباء يقدّر تواتره بـ 12 مرّة وقد دلّ تكرار الصوت من خلال ألفاظه على معنى الشّدة والهجرة والانتقال والتّرحال، وذلك من خلال كلمة (بحر)، كما تلاءم أيضا مع الحالة النّفسية للشّاعر الذي يصرخ من أعماقه ويأمل في تغيّير الواقع، فهنا الشاعر كان يقصد التّرحال الذي قام به الشّعب الفلسطيني إلى بيروت

-صوت الكاف

«صوت طبقي شديد مهموس منفتح»[3] وتقدّر نسبته بـ 23.25% من نسبة الأصوات الانفجارية، ومن أمثلة استخدامه في القصيدة قول الشّاعر:

"كسروك..
كم كسروك، كي يقفوا على ساقيك عرشا
حطّوك في جحر وقالوا: لا تسلم
ورموك في بئر وقالوا: لا تسلم
وأطلت حربك يا ابن أمي"[4]

---

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص143.
[2] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 04.
[3] صالح سليم القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص142.
[4] المرجع نفسه، ص 05.

تكرر صوت الكاف 14 مرّة، فاغلب الكلمات كان يشير فيها إلى ضمير المخاطب مثال: (كسروك، ياقيك، تقاسموك..) نجد هنا أن صوت الكاف قد دلّ على الانسياب والضّعف والخضوع، فهنا الشّاعر يقصد بكلامه ضعف الشّعب الفلسطيني الذي كان وحيدا وتخلى عنه إخوته من الدّول العربيّة وكان عليه فقط أن يخوض كل المعارك لوحده، وان لا يستسلم أبدا.

–صوت القاف:

«صوت لهوي شديد مهموس منفتح»[1] ورد هذا الصوت في قول الشاعر:

"سقط القناع

عن القناع..... عن القناع

عرب اطاعو رومهم

عرب ..... وباعو روحهم

عرب .... وضاعوا

سقط القناع"[2]

هنا حرف القاف تكرر 6 مرّات، وقد دلّ في هذه المقطوعة على الجهر إذ أن الشّاعر كان يؤكّد من خلال تكراره على أن الشّعب الفلسطيني لم يتلقى أي مساعدة من المساعدات من طرف الدّول الأخرى العربية.

ويمكن تلخيص نسبة تكرار هذه الأصوات الانفجارية في القصيدة في الجدول الأتي:

الأصوات الانفجارية	عددها في القصيدة	نسبة تكرارها
التاء	1052	%52.6
الباء	806	%40.3
الكاف	465	%23.25
الدال	405	%20.25
القاف	365	%18.2
- نسبة تكرار الأصوات الشديدة		

- الجدول رقم 05

(1) المرجع نفسه ، ص142.

(2) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 09.

نلاحظ من خلال الجدول: أن هناك تفاوت في النّسب، فصوت التّاء احتل المرتبة الأولى على غير الأصوات الأخرى، فهو صوت مهموس يلاءم الإطار النّفسي للشّاعر، وانه انفجاري شديد يلاءم الهجاء ومعاني الحماس وأيضا وصف المأساة التي يعانيها الشّعب كما أضاف جوا من الإيقاعات الصّوتية الملائمة والمعبّرة عن ما يريد الشّاعر إيصاله، أما بالنسبة للأصوات الأخرى مثل (الكاف، القاف والدّال) فكانت النسبة متوسطة لم يعتمد عليها الشاعر بكثرة، أما بالنسبة للصوتي (الطّاد والضّاد) فكانا يمثلا الأصوات الضعيفة تكاد تكون منعدمة، وذلك لأنهما ثقيلان فلم يعتمد عليهما الشاعر.

2-2-4. الأصوات الاحتكاكية

أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها « لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، وإنما يكتفي بان يكون مجراه ضيقا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بخروج الصوت يحدث نوعا من الصفير، وكل صوت يصدر بهذه الوسيلة اصطلح القدماء على تسميته بالصوت الرخو، أما المحدثون يسمونها الأصوات الاحتكاكية fricative» [1]

وهذه الأصوات حسب المحدثين هي: « س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، ه، ح، خ، غ »[2]

نجد أن محمود درويش قد وظف هذا النوع من الأصوات في قصيدته، ومن بين هذه الأصوات التي وردت بكثرة نذكرها كالآتي:

-صوت العين:

«هو النظير المجهور للحاء، والعين شبه رخو»[3] تكرر في القصيدة 503 مرة، ويمثل نسبة 25.15% من الأصوات الرخوة، ظهر تواتره في قول الشاعر:

"سقط القناع

عن القناع.... عن القناع

عرب اطاعو رومهم

عرب و باعو روحهم

عرب ...وضاعوا

(1) أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) صالح سليم القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص142.

سقط القناع" [1]

في هذا المقطع تكرر صوت الغين 12 مرة فقد دلّ هنا على حسرة الشاعر اتجاه فلسطين وشعبها الذي يناضل لوحده دون استسلام، كما عبر هنا درويش عن الوجه الخفي الذي كان وراء القناع الذي كان يلبسه العرب، فهم يقوموا بمساعدة هذا الشعب ولم يعينوهم، بل فقد اكتفوا فقط بالكلام لا الأفعال ونلخص نسبة تكرار الأصوات الرخوة في الجدول الأتي:

الأصوات الاحتكاكية	عددها في القصيدة	نسبة تكرارها
العين	503	%25.15
الهاء	463	%23.15
الحاء	438	%21.9
السين	409	%20.45
الفاء	389	%19.45
- نسبة تكرار الأصوات الاحتكاكية		

- الجدول رقم 06

نلاحظ من خلال الجدول أن الأصوات كانت نسب تكرارها في القصيدة متقاربة إلى حدّ ما، ويحتل صوت العين المرتبة الأولى (503 مرة) وهو صوت يعطي إيقاعا مميزا ويدلّ على الحسرة، وأيضا على الذّل والتّحرر، أما صوت الهاء احتل المرتبة الثانية (463 مرّة) وهو صوت يدلّ على الاهتزاز والألم والحزن ويوحي تكراره على التعب والضيق الذي يعاني منه الشاعر. أما بالنسبة لصوت السّين فقد دلّ هنا على حرقة الشاعر على الشّعب الفلسطيني وأيضا نجد صوت الفاء قد وظّفه درويش في أبياته وذلك دلالة عل القوّة والجبروت الذي يحمله أهل بلده.

ومن خلال ما سبق وبعد قراءتنا لهذه الأصوات وإحصائها وحساب نسب تكرارها، فإننا نلاحظ غلبة الأصوات المجهورة على باقي الأصوات بنسبة (304.5%) حيث أحدثت نغما موسيقيا مميّزا التي يمكن أن نحسها عند قراءتنا للأبيات وهذا مقارنة بنسبة الأصوات المهموسة التي كانت اقل نسبة تقدّر بـ: (83.95%) وهي النّسبة الأخيرة من بين الأصوات المدروسة، ولكن ذلك لا ينفي موسيقيّتها والتّنوع الصوتي الذي يحققه أثناء الكلام.

[1] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 09.

الفصل الثاني:

الإيقاع العروضي لقصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش

الفصل الثاني: الإيقاع العروضي لقصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش

1- القافية:

1-1.تعريفها

1-2.حروفها:

- الروي
- الوصل
- الخروج
- الردف
- التاسيس والدخيل

1-1 انواعها:

- مقيدة
- مطلقة

2- الوزن:

2-1 مفهوم الوزن:

- لغة
- اصطلاحا

2-2 انواع الاوزان الشعرية:

2-3 مكونات الوزن:

- الساكن والمتحرك
- الاسباب والاوتاد والفواصل
- التفاعيل
- الزحاف والعلل

تبنى الموسيقى الخارجية في الشّعر العربي على ركيزتين هامّتين هما (الوزن والقافية). ولا تقل أهميّة إحداهما عن الأخرى.

تعتبر القافية وحدة صوتيّة لها أهمّية كبيرة في النّظام الوزني (فابن رشيق القيرواني) «يجعل من القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، فبالوزن والقافية يتحقق الشّعر»[1] .

ومن هنا نعني بان الوزن و القافية من العناصر التشكيلية المميزة للشّعر عن غيره من الفنون الكتابية.

1-القافية:

1-1.تعريفها

- **لغة:**

جاء في لسان العرب «القافية من الّشعر: الذي يقفو البيت، وسميّت قافية لأنها تقفوا البيت وفي الصّحاح: لان بعضها يتبع اثر بعض»[2]، وعليها يعتمد مفهوم الشّعر من خلال قوله: « كلام موزون مقفّى، فشرط الشّعر القافية، وهي في اللّغة تعني مؤخر العنق، وآخر كل شيء، وقفى الشّعر: جعل له قافية»[3] .

وقال (أبو موسى الحامض): « هي قافية بمعنى مقفوّة مثل ماء دافق بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضيّة، فكان الشّاعر يقفوها، أي يتّبعها»[4] .

نجد أن القافية في معناها اللّغوي من خلال التعريفات السابقة تدلّ على التتابع والتّرافق.

(1) أمينة حوحو: الإيقاع في ديوان نبضات العوى لأحمد بيزو، ص125.

(2) محمد بن يحي: قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 5، بسكرة، جوان 2009، ص03.

(3) هدى مصطفى عبد الله: الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مجلد10، العدد4، جامعة الموصل، ص164.

(4) محمد بن يحي: قوافي الشعر العربي، ص04.

- **اصطلاحا:**

اختلف النّقاد والأدباء في تعريفهم للقافية ولهم فيها عدّة أراء:

- القافية على حدّ تعريف (الخليل): «هي من آخر حرف في البيت الأول ساكن سبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرّأي الصّائب السّائد، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة». [1]
- أما (أبو حسن سعيد بن مسعدة الاخفش) يرى: «أن القافية آخر كلمة في البيت ورأى في تأنيثها دليلا على أن المقصود هو الكلمة لا الأحرف لان الحرف مذكر». [2]
- ومن المحدثين اللّذين عرّفوا القافية (صفاء لخلوصي) الّذي يقول في تعريفه للقافية: «أنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت وهي الفاصلة الموسيقيّة، يتوقع السامع تكرارها في فترات منظمة». [3]

من خلال هذه التعريفات الثلاثة ورغم الاختلاف البيّن فيما بين وجهات النظر المقدّمة إلا أننا نجد أن النّتيجة واحدة تصبّ في الاتجاه نفسه، أي أن القافية تقع في آخر البيت سواء كانت حرف أو كلمة تتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.

---

(1) صفاء لخلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المتنبي، ط5، بغداد، 1977، ص213.

(2) عبد النور داود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2008، ص172.

(3) عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، العدد11، بسكرة، ماي 2007، ص02.

1-2. حروفها:

تتكون القافية من ستّة حروف تتمثل في: الرّوي، الوصل، الخروج، الرّدف، التّأسيس والدّخيل.

- **الرّوي:**

« وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: سينية ودالية، وهكذا... ولا يكون هذا الحرف مدّ ولا هاء»(1).

لقد تعدد الروي في قصيدة مديح الظل العالي من مقطع لآخر ومن بين الحروف التي جاءت رويا في هذه القصيدة، نجد حرف الرّاء في قول الشاعر:

"نم يا حبيبي، ساعة

لتمر من أحلامك الأولى إلى عطش البحار إلى البحار

نم ساعة، نم يا حبيبي ساعة

حتى تتوب المجدلية مرة أخرى، ويتضح انتحاري

نم يا حبيبي ساعة

حتى يعود الروم، حتى نطرد الحرس على أسوار قلعتنا

وتنكسر الصواري" (2)

وهنا استخدم درويش حرف الرويّ (الرّاء) مما جعل القصيدة تزداد إيقاعا خاصّا، حيث دلّ صوت الرّاء هنا على التكرار، كما دلّ على القوّة وذلك من خلال الكلمات التي وظّفها الشّاعر (البحار، انتحاري، الصواري). لمقابلة العدوّ بتلك القوّة والشجاعة.

كما ورد حرف (النون) رويّا في قوله:

"بيروت – صورتنا

بيروت – سورتنا

فإما أن تكون

أو لا تكون" (3)

(1) محمود مصطفى: اهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ت ح، عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 2005، ص144.

(2) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 03.

(3) المصدر نفسه، ص10.

من خلال هذه الأبيات نفهم أن الشّاعر إنسان عالي الشّعور، وان حرف النون هو من المعروف انه يمتلك خاصّية المدّ واللّين، فولّد نوعا من النّغم والإيقاع المؤثّر عاطفيا في النّفس. حيث أن صوت النّون جاء على صيغة الجمع فقد ربط حياته وحياة الشعب ببيروت، أي أنها تعكس هويتهم.

أيضا اعتمد درويش في قصيدته على حروف أخرى من بينها حرف الباء في قوله:

"وأنا التّوازن بين ما يجب

كما هناك، ومن هنا ستهاجر العرب

لعقيدة أخرى وتغترب

قصب هياكلنا

وعروشنا قصب

في كل مئذنة

حاو، ومغتصب

يدعو لأندلس

أن حوصرت حلب"[(1)]

نلاحظ في هذا المقطع أن الباء أخذت حركات ومواقع مختلفة أكسبت الأبيات دلالة قويّة ناتجة عن إيقاع موسيقي رنّان، الدمار والإحباط في كلمتي (تغترب، ومغتصب)، ومعنى العرق والأصالة في كلمة (العرب، حلب).

نلاحظ أن القصيدة لم تستقر على حرف رويّ واحد إنما اعتمد محمود درويش على التّنوع في استعمالها بحسب التجارب التي عالجت موضوعه في القصيدة، مثلا نجده اعتمد على حرف (اللاّم والميم والنّون)، وتعتبر من الحروف المميّزة وقد وظّفها الشّاعر لان لها ميزة الانطلاق من دون التعثّر في نطقها، وأيضا حرف الباء فهو حرف غني بالمزايا، فالشّاعر استخدمه ليجد فيه متنفس للموقف النّفسي عند غضبه وتحسّره على الحالة التي يعشها الشعب الفلسطيني وبيروت وصبرا.

[(1)] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 12.

-الوصل :

« هو الهاء مطلقا بعد لرويّ سواء كانت الهاء، هاء السّكت أو المنقلبة عن التّاء أو الهاء الضّمير، وحروف اللّين، ساكن الناشئ، عن إشباع حركة الرويّ . فينشا الواو عن الضّمة، والألف عن الفتحة، والياء عن الكسرة».[1]

ومثال ذلك في القصيدة ، الوصل بالياء الممدودة الناشئة عن كسرة الرويّ في قول (درويش):

« بحر لأيلول الجديد ، خريفنا يدنو من الأبواب.. » [2]

فهنا حرف الروي هو (الباء) و (الياء) هو الأصل

ومثال الوصل بآلاف الناشئة عن فتحة الروي قوله :

"بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا" [3]

ومثال الوصل بالواو الممدودة الناشئة عن الضمة الروي. هنا وهو حرف الباء في قوله :

«كنا هناك ومن هنا ستهاجر العرب» [4]

من خلال الأمثلة الثلاثة السابقة نجد أن حرف الوصل دلّ في هذه الأبيات على الوضوح ، كما تتميّز هذه الحروف باستغراق الزمن الطويل للنّطق بها، فهذا جاء يتلاءم دلاليّا مع الصّوت المصاحب لتأكيد لشّاعر أن (بيروت قلعتنا، ودمعتنا) حيث تخصّ فقط شعبها، وأيضا في البيت الأخير أو الثالث يؤكّد على مهاجرة العرب.

-الخروج:

« وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ناشئ عن إشباع حركتها، ومن ثم كانت حروف الخروج ثلاثة وهي الألف، الواو والياء، مثل الألف بعد الهاء في (علامها)، والواو بعد الهاء (حسنه = حسنهو)، والياء بعد الهاء في (قلبه = قلبهي) »[5]

ومثال الخروج، والإشباع فيه ألف في قول الشّاعر:

---

[1] موسى الأحمدي نويوات: المتوسط في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة والترجمة، ط4، 1994، ص158.

[2] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 01.

[3] المصدر نفسه، ص 02.

[4] المصدر نفسه ص12.

[5] محمد على الهاشمي: العروض الواضع وعلم القافية، دار القلم، ط1، دمشق، 1991، ص137.

« يدخل الطيران أفكاري ويقصفها ... » [1]

ومثال الخروج ، والإشباع فيه ياء في قوله :

« على طرف السّرير

على طرف السّرير واشتهيه » [2]

وأيضا نجد الخروج والإشباع فيه واوا في قوله :

« أهدى إلى الجريدة كي يفتش عن أقاربه » [3]

هنا في هذه الأبيات السابقة نجد أن الخروج حرف دلّ عن معاني الحزن الأسى الذي عبر عنهم الشّاعر من خلال الكلمات (يقصفها، مسدس، يشتهيه، يفتش، جريدة)... فهذه الكلمات تعبّر عن أسى وأسف الشاعر عن أفكاره التي يخربها العدوّ وأيضا انه في بعض الأحيان قد فكر في الموت، قد انسجم هذا الحرف (الخروج) وتناغم مع دلالة المقطوعات التي تعبر عن الحزن والشكوى لدى الشّاعر

-الرّدف :

« هو حرف مدّ يكون قبل الرويّ سواء كان هذا الرّوي ساكنا كما في كلمات (عماد، جهاد، وبلاد) بسكون الدّال، وكذلك كلمات (عميد، رهيد، مشيد) وأيضا كلمات (عمود، سيود، الجود) ».[4]

ومثال الرّدف (بالألف) مع رويّ متحرّك قول الشاعر: "هي آخر الطلقات ... " [5]

والرّدف بالواو مع روي متحرك يقول درويش: " هي ما تبقى من نشيج الرّوح " [6]

ومثال الرّدف بالياء مع رويّ متحرّك في قوله: " من مطر الأنابيب الرّتيب "[7]

من هنا نلحظ أن الشّاعر وظّف حرف الرّدف بحالاته الثلاث سواء (الألف، الواو، الياء)

---

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 13.

(1)، محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ص15.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

(4) عبد الله درويش:دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، القاهرة، 1987، ص110.

(5) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 07.

(6) المصدر نفسه، ص07.

(7) المصدر نفسه، ص 12.

-التّأسيس والدّخيل:

« للتّأسيس ألف بينها وبين الرويّ حرف واحد صحيح كما في كلمات:(سالم، قادم، ساهم). فالرويّ هنا الميم وقبلها حرف صحيح وقبل هذا الحرف الصّحيح حرف مدّ وهو الألف، فالألف هنا تأسيس».[1]

« وهذا الحرف الصحيح يسمى الدّخيل وهذا الدخيل لا يشترط فيه اتحاد النّوع، فأحيانا يكون لاما وأخرى يكون دالّا وهمزة أو أي حرف آخر صحيح، والدّخيل ملازم للتّأسيس فحينها وجد احدهما وجد الأخر». [2]

ومثال التّأسيس والدّخيل في قول الشّاعر: « نفتح علبة السّردين تقصفها المدافع» [3]

فهنا (العين) هي الرّوي والحرف الصّحيح قبلها هو حرف (الفاء) ويسمى الدّخيل وما قبل الفاء هو ألف التّأسيس.

وفي مثال آخر من القصيدة: « نبقى واقفين وواقفين إلى النهاية» [4]

هنا حرف التّاء هو الرويّ .أما حرف الياء فوقع دخيل وما كان قبله ألف هو التّأسيس.

نلحظ هنا أن حرفي التّأسيس والدّخيل قد قدّمت للشّاعر نغمات موسيقيّة منتظمة حيث في البيت الأول قد عبّر الشّاعر عن بشاعة العدوّ في طرق القصف، أما في المثال الثاني فقد عبّر عن الثبات والصمود الذي يؤكّد عليه.

1-3.أنواعها:

تنقسم القافية إلى نوعين: قافية مطلقة وقافية مقيّدة، حيث أن تقييّد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الرويّ او حركته

---

[1]عبد الله درويش:دراسات في العروض والقافية ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص14.

[4]المصدر نفسه، ص 16.

–المقيّدة:

«وهي ما كانت ساكنة الرّوي، سواء أكانت مردوفة، كما في الكلمات: (زمان، حتان، عيون، قرون،مر السنين، مجد الخالدين) أم كانت خالية من الرّدف كما في كلمات: (حسن، وطن، محن) بسكون النون». [1]

وهي ثلاثة أنواع:

–مقيّدة مجردة:

كقول الأعشى:

« أتهجر غانيو أم تلم ....أم الحبل واهن بها منجذم

فالقافية (منجذم) وهي مجردة من الردف والتأسيس » [2]

ومثال القافية المقيّدة في قصيدة مديح الظل العالي جاءت في قول الشاعر:

« وان تنام إلى الأبد

والى الأبد

لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار

عليك أن تجد الجسد في فكرة، وان تجد البلد» [3]

فالقافية هنا وردت في كلمة (البلد، الأبد) وهي مجردة من الرّدف والتأسيس.

في مثال آخر يقول: « وان تعطي مقابل حبّة الزّيتون جلدك » [4] فالقافية هنا وردت في كلمة جلدك، وهي مجردة من الرّدف والتأسيس.

في هذين المثالين جاءت القافية مقيّدة غير المردوفة. لأنها تعتمد على موسيقى الروي وحده، بحيث هنا يلتزم فيها الشاعر بحركة توجيه ثابتة.

–مقيّدة مردوفة:

أي ما جاء فيها حرف الرّدف (ألف، واو، ياء)

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د ط، بيروت، 1987، ص164.

[2] محمد على الهاشمي: العروض وعلم القافية، دار القلم، ط1، دمشق، 1991، ص143.

[3] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 04.

[4] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ، ص04.

ومثال القافية المقيدة المردوفة في القصيدة نجدها في قول الشاعر:

" ألف عام ألف عام ألف عام في النّهار

فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار"(1)

وفي مثال أخر تمثلت في:

"وأصير ناي؟

هل كان من حقّي الدّفاع عن الأغاني

وهي تلجا من زنازين الشّعوب إلى خطاي؟

هل كان لي أن اطمئن الى رؤاي؟

وان اصدّق أن لي قمرا تكوّره يداي

صدقت ما صدقت: لكنّي سأمشي في خطاي " (2)

فالقافية هنا في هذه الأمثلة أو الأبيات تمثلت في الكلمات: (النّهار، الفرار، ناي، خطاي، رؤاي، يداي).

حيث في المثال الأول الرويّ مقيّد هو حرف (الراء) مسبوق بألف الرّدف. أما في الأبيات الأخرى فكان الروي هو (الياء) الساكن المقيد مسبوق بألف الرّدف، فكان لهذه القافية نسيج إيقاعي خاص، يدلّ على أن الشاعر اختار أوزانا سهلة الإيقاع تتلاءم مع مشاعره التي تتفق من حين إلى أخر بمرونة في التنويع.

-مقيّدة مؤسسة:

تكون هذه القافية مزيج بين حرف التّأسيس، وحرف الدّخيل ومجردة من الرّدف، ومن أمثلة القافية المقيّدة المؤسسة نجدها في أبيات مختلفة من القصيدة في قول الشاعر:

" لا تذكر الموت، فقد ماتوا فرادى أو ... عواصم" (3)

"تموت ككل من فيها، وترمى في المعاجم " (4)

(1) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ، ص05.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص06.

(4) المصدر نفسه، ص 06.

" كي تحوّلها سلالم، أو بلادا أو خواتم " [1]

فهنا القافية المقيدة جاءت في الكلمات: (عواصم، المعاجم، خواتم)، بحيث جاء الألف فيها تأسيسا والحرف الذي يفصل بين التّأسيس وحرف الرويّ دخيلا. فهذه الحروف قد أعطت القافية الزّخم الموسيقيّ اللازم للارتقاء بإيقاعها. وقد وظّفها الشّاعر من اجل التّعبير عن مشاعر الضّيق والأسف والأسى الذي اجتاحه.

-المطلقة:

« هي ما كانت متحركة الرويّ ، أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات:(الأمل، العمل، البطل)، بالكسر أو بالضم، ومثل: (الاملا، العملا، البطلا) بالفتح، وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت (بهاء الوصل) سواء أكانت ساكنة بلا خروج ، آم كانت متحركة ، أي ذات خروج »[2]

والقافية المطلقة ستة أقسام:

- مطلقة مجردة من الرّدف والتّأسيس موصولة بلين: «أي الحرف المسمى بالوصل كقول أبي تمام: السّيف اصدق أنباء من الكتب.. في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب. فالقافية (العبي) موصولة باللّين وهو حرف (الياء) الناشئة عن إشباع كسرة الباء، مجردة من حرفي الرّدف والتّأسيس» .[3]

ومن أمثلة بروز هذا النّوع من القوافي في القصيدة نجدها تمثلت في قول الشاعر:

"ووحدي

كنت وحدي

عندما قاومت وحدي" [4]

فهنا القافية في كلمة (وحدي) جاءت ناتجة عن إشباع وظّفها الشاعر بحيث تعطي نغمات موسيقيّة منتظمة في إيقاع القافية.

- مطلقة مجردة موصولة بهاء:

[1] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ، ص06.

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص165.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

[4] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 06.

وهذا النوع يكون مجرد من التّأسيس والرّدف ويكون موصول بحرف الهاء مع مصاحبة حركة الإشباع في أخر البيت. وتمثّل ذلك في قول درويش في قصيدة مديح الظل العالي:

يا خالقي في هذه الساعات من عدم تجل

لعل لي حلما لأعبده . [1]

فالقافية هنا (لأعبدهو)، هنا الرّوي الدّال، والهاء وصل، والواو النّاشئة عن إشباع الضّم للهاء خروج.

فهنا هذا النوع من القافية انه يتماشى مع حركة النّفس لدى الشّاعر، اعتمده في التّعبير ولطرح أفكاره.

- مطلقة مردوفة موصولة بلين:

وهي قافية يكون رويها متحرك مصحوب بحرف ردف مع حركة الإشباع. ومن أمثلة هذا النّوع في القصيدة تمثل في قول الشاعر:

"**هي هجرة أخرى فلا تذهب تماما**

في ما تفتح من ربيع الأرض، فيما فجّر الطيران فينا

من ينابيع ولا تذهب تماما

في شظايانا لتبحث عن نبيّ فيك ناما

هي هجرة أخرى إلى ما لست اعرف...

ألف سهم شد حاضري ليدفعني أماما" [2]

فالقافية هنا جاءت في الكلمات: (تماما، تماما، ناما، أماما) فالألف الذي قبل الروي هو الرّدف، والتي بعد الرويّ (الميم) هو الوصل. بحيث تعامل الشاعر هنا مع القافية المطلقة التي حركهما الرّوي بحركة مدّ طويلة، فهنا يحمل الدلالة الشّعورية الّتي عبّرت عن إحساس الشاعر بالضّيق، فلقد أطلق حرف الألف محاولة لكي يقوم بالتفريج عن نفسه.

- مطلقة مردوفة موصولة بهاء:

وهي القافية التي رويها متحرك وتكون مردوفة وتكون موصولة بحرف الهاء.

وجاء هذا النّوع في القصيدة في قول الشاعر: « قلت: انتظر حتى تصب الطائرات جحيمها» [3]

[1] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ، ص09.

[2] المصدر نفسه، ص 04.

[3] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 13.

فهنا القافية هي كلمة (جحيمها) والمتمثّلة في المقطع الصوتي(يمها). الروي هو(الميم)، سبق(بياء) الردف ، والهاء التي بعد الروي وصلا والألف التي بعدها خروج. وجاء توظّيف الشّاعر القافية المطلقة ليعبّر عن غضبه اتجاه العدوّ.

- مطلقة مؤسسة موصولة بلين:

وهي ما كان رويها متحرك وتضمّ حرف التأسيس وأيضا حرف الدّخيل وفي آخرها إشباع.

مثال ذلك في القصيدة في قول درويش: «هل أنا ألف وباء الكتابة أم لتفجير الهياكل؟» (1)

فالقافية في كلمة (هياكلي) بإشباع الياء في المقطع الصوتي (كلي) والروي(اللّام) و(الألف) فيها تأسيس وحرف(الكاف) هو الدّخيل، والياء الناشئة عن إشباع كسرة الرويّ وصل. فقد أحدثت هذه الحروف في القصيدة جرسا نغميا متناسقا في بنائها، ذو قيمة إيقاعيّة اثرت في القارئ

- مطلقة مؤسّسة موصولة بهاء:

وهي القافية الّتي رويها متحرك، ويوجد ضمنها حرف التأسيس وتحتوي على حرف الوصل (الهاء).

مثال هذه القافية في القصيدة جاءت في قول الشّاعر:

"وأنا أفيض أمام أغنيتي

وتحسبني خناجرها"(2)

فالقافية هنا وردت في كلمة (خناجرها) والمتمثلة في المقطع الصوتي (خناجرها)، الروي (الراء)، الألف التي بعد النّون هي تأسيس ، الجيم هو الدخيل، أما الهاء هي حرف الوصل الذي جاء بعد حرف الروي. فقد جاءت للتّعبير عن مدى حزن الشاعر.

من خلال ما سبق ومما هو ملاحظ في دراستنا أن الشّاعر محمود درويش قد اعتمد على القافية المطلقة في اغلب أبيات القصيدة وان استعماله للقافية المقيّدة كان قليلا، بحيث وظّف المطلقة وذلك من اجل إخراج كل ما كان يحبسه داخل جوفه من غضب ومشاعر وأحاسيس الحزن والأسى الذي كان بداخله، وأيضا من اجل مد الصّوت والتّأثير في المتلقي.

---

(1)محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي ، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص26.

2-الوزن:

يعتبر الوزن ركن من الأركان الأساسية في الشّعر: بدونه لا تسمى القصيدة قصيدة ولا يصبح للبيت جمالية، فالشّعر يتميّز عن النّثر بعدّة مميّزات أهمّها الوزن والقافية إذ أن وزن القصيدة وهيكلها الذي تسير على نظامه

ومنه يعرف القدماء الشعر بأنه كلام موزون مقفى مخيل يقول (ابن رشيق) «اللّفظ والوزن، والمعنى، والقافية فهذا حدّ الشّعر» [1]

اعتمادا على ما تقدم يعرف الوزن بكونه:

2-1. مفهوم الوزن:

- **لغة:**

جاء في لسان العرب، ابن منظور: الوزن « وزن الثّقل والخفّة. الوزن الشّيء بشيء مثله، كاوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشّيء وزنا وزنه. اوزان العرب ما بنت عليه اشعارها. واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن»[2] ويقول الزمخشري: « وزن يزن وزنا وزنه. وزنت له الدراهم فاتزنها. كقوله نقدتها له فانتقدها، واتزن العدل اعتدل بالأخر، ووازن الشيء الشيء ساواه في الوزن، وتوازنا واتزانا، ومن المجاز: استقام ميزان النهار انتصف. وكلام موزون، ويقول: زن كلامك واتزنه».[3]

حيث أن نوضح عند قولنا (الوزن) أو وزن البيت أو القصيدة، فالوزن وكما هو واضح مأخوذ من الميزان الذي تتوازن فيه الكفاءات فلا تزيد إحداهما عن الأخرى، كذلك البيت الشّعري يجب أن يتوازن الشطر (الأول) الصدر مع الشطر للشّطر(الثاني) العجز من البيت.

- **اصطلاحا:**

نجد أن الوزن موضوع درسه الكثير من الباحثين والنقاد وهذا (ابن رشيق القيرواني) الذي يرى «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولهما له خصوصية وهو مشتمل على القافية وجانب لها».[4] أي أن الوزن

---

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت ح: عبد الواحد شعلات: مكتبة الخانجي،ط1، القاهرة، 2000، ج1، ص51

(2) ابن منظور: لسان العرب.

(3) الزمخشري، ابو قاسم الله، محمود بن عمر احمد، اساس البلاغة، ت ح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1997.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت ح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، دط، مصر، 1993، ج1 ص121

يشتمل على القافية فهو متصل بالإيقاع اتصال الجزء بالكل لان الإيقاع يشمل الوزن. كذلك نجد (ابن سلام الجمحي) يفسر ذلك بقوله: «المنطلق على المتكلم أوسع منه على النافر والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم يتخير الكلام» [1]

أي أن الشاعر لابد أثناء كتابته للشّعر أن يلتزم بتوظّيف الوزن لتشكيل القصيدة في طابعها الجّمالي، فهو قيد من قيود الشعر ووزن القصيدة هو هيكلها الذي ينتظم ضمنه. والقافية هي المقاطع الصوتيّة التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة فتضفي عليها صبغة مميّزة.

يرى (مصطفى حركات) أن الوزن « البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزاة الى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد».[2]

فالوزن كما نعلم من أهم صفات الشعر، وعلى كل شاعر أن يلتزم به ليتم به البناء على أحسن صورة تعمل على جلب القارئ والتأثير فيه.

ومن هنا تكون صناعة الشّعر أصعب بكثير من صناعة النّثر، باعتبار الشّعر مقيد بقيود لالتزم بها الناثر.

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ت ح: محمود شاكر، مطبعة المدني، دط، القاهرة، دت، ج 1/8، ص51.

[2] مصطفي حركات: قواعد الشعر، دار الأفاق، د ط، الجزائر، دت، ص11.

2-2.أنواع الأوزان الشّعرية:

الشّعر هو احد المجالات التي تبرز فيها جمال اللّغة العربية وليس من منا لم يتذوق الشّعر في مرحلة من مراحل حياته وليستمتع بعذوبته. بغضّ النّظر عن إدراكه للبحور التي قامت عليه القصيدة، فعلم العروض هو الذي يدرس أوزان الشّعر العربي (خليل الفراهيدي) أولّ من وضع علم العروض حيث ألّف كتاب سماه كتاب العروض.

أطلق (الفراهيدي) على الأنساق الموسيقيّة الّتي تتوزع في الشّعر العربي اسم (البحور). حيث بلغت عنده تلك الأنساق والوحدات الموسيقيّة التي توزعت على الإشعار « خمسة عشر نسقا أو نغما».[1]

نجده اختار كلمة (بحر) تشبيها لها بما في البحور من سعة، يقول إبراهيم أنيس « أشبه بحر الذي لا يتناهى لما يفترق منه في كونه وزن به مالا يتناهى من الشّعر» [2] وذلك لان البحر الذي لا ينتهي

وتقسّم البحور الشّعرية إلى بحور (صافية)، بحور(مركبة) . وبحور الشّعر العربي (ستة عشرة بحرا)، خمسة عشر بحرا منها وضعها (الخليل الفراهيدي) وزاد عليه تلميذه الاخفش بحرا اسماه متدارك والبحور الشّعرية هي: « الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف المضارع المقتضب، المجتث، المتقارب، المحدث ويسمى أيضا الخبب المتدارك».[3]

ويتركب كل واحد من «هذه البحور من إحدى التفعيلات: " اثنان خماسية← فعولن – فاعلن ستة سباعية ← مفاعيل–فاعلاتن–مستفعلن–مفاعلتن–مفعولات–متفاعلن»[4]. حيث نجد هذه التفعيلات « مكررة مرّة أو أكثر في كل شطر فيكون بحرا صافيا أي موحد التفعيلة أو يتركب البحر من تفعيلتين مختلفتين فيكون بذلك بحرا صافيا أي مزدوج التفعيلة »[5]

ومما تقدم نفهم أن هناك نوعين من البحور:

---

(1) ياسين عايش خليل: علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011، ص67.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط7، القاهرة، 1997، ص51.

(3) زين كامل الخوسكي، محمد مصطفى أبو التوارب: العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء، ط1، 2002، ج1، ص22.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص41–142.

(5) زين كامل الخويسكي: العروض العربي، ص32.

- البحور ذات الوحدة المفردة:

وهي الأبحر التي يتكون كل منها من التّفعيلة الواحدة تتكرّر وحدها، « وهي سبعة أبحر الوافر(مفاعلتن)، الكامل (متفاعلن)، الرجز(مستفعلن)، الهزج (مفاعيلن)، الرمل (فاعلاتن)، المتقارب (فعولن)، المتدارك(فاعلن) ».[1]

- البحور ذات الوحدة المركبة:

« وهي البحور التي يكون وزن كل منها اكثر من تفعيلة سواء ثنائية ام ثلاثية منها: الطّويل، المديد، البسيط، السّريع، المجتث، المقتضب، المضارع».[2]

وكما هو معروف أيضا « أن البحر هو الوزن الذي تبنى عليه القصيدة ومجموع تفاعيل ذلك الوزن. كما يعرف البحر على مجموعة من الاضرب».[3]

[1] عبد الحكيم عبدون: موسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] مصطفى حركات: نظرية القافية، دار الأفاق، دط، الجزائر، 2015، ص66.

2-3.مكونات الوزن:

« يتكوّن الوزن من عدّة مستويات وأصغرها هي السّواكن والمتحركات. فتجمع السّواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد ومنها تتكون التفاعيل. وتجاوز التّفاعيل يعطينا وزن الشطر والشّطران»[1] . كما هو موضح كالآتي:

- **السّاكن والمتحرك:**

« كل حرف تتبعه حركة سواء فتحة، ضمة، كسرة، والمتحرك صوتان: ساكن + حركة. أما السّاكن فهو غير ذلك» [2].

- **الأسباب والأوتاد والفواصّل:**

*الأسباب: « مقطع مركب من حرفين وتتميّز بخاصّية التغيّر، والأسباب نوعان:

سبب خفيف: حرفان ثانيهما ساكن نحو: من، عن.

سبب ثقيل: حرفان متحركان نحو: بك، لك ». [3]

*الأوتاد: « مقطع عروضي مركّب من ثلاثة أحرف . وهي نوعان:

وتد مجموع: حرفان متحركان بعدهما حرف ساكن نحو: قضى

وتد مفروق: حرفان متحركان بينهما حرف ساكن نحو: كيف » [4]

***التفاعيل:** « التفعيلة أو الجزء هي تجميع من الأسباب والأوتاد يحتوي على عنصرين او ثلاثة عناصر، ويشترط أن يكون احد هذه العناصر وتدا » [5]

---

(1) اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيرت، 1991، ص271.

(2) محمد جوازي: تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك: دار هومة، دط، الجزائر، 2002، 58.

(3) مصطفى حركات: نظرية الوزن، ص 62.

(4) محمد علي شوابكة، وأنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، دط، عمان، 1994، ص315 – 316.

(5) مصطفى حركات: كتاب العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الأفاق، دط، الجزائر، دت، ص38.

الزّحافات والعلل:

- الزّحاف: «تغيّر باق الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم، أي إذا دخل في بيت من القصيدة لا يستوجب دخوله في بقية الأبيات حيث يتمثل في حذف ساكن أو ساكن متحرّك، يأتي في الحشو والعروض والضّرب وهو نوعان: زحاف مفرد أو زحاف مركب» (1)

أولا: الزّحاف المفرد: هو أن يمس التفعيلة تغير واحد وهو ثمانية أنواع: الخبن، الإضمار، الوقص، الطيّ، القبص، العصب، العقل، الكف.

ثانيا: الزّحاف المركّب (المزدوج): هو أن يحدث في التفعيلة زحافات وهو أربع أنواع: الخبل، الخزل، النّقص، الشّكل(2)

- العلل: تلاحق الأسباب والأوتاد والعلّة نوعان: علل الزيادة وعلل النّقص. وفي ما يأتي سنحاول استعراض أهمّ البحور الّتي بنيت عليها القصيدة التي تناولها محمود درويش قصيدة مديح الظل العالي، ولقد اختار درويش بحرا من بحور الشّعر العربي وهو البحر الكامل سواء كاملا أو مجزءا وبحر الكامل « من البحور الصّافية البسيطة. إذ يتألّف من تكرار تفعيلة متفاعلن ستة مرات موزعة بالتساوي على الصّدر والعجز». (3)

وهو من البحور الصّافية حيث يجعل محمود درويش منه نغما اساسيا له والذي وزنه:

كمال الجمال من البحور الكامل *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كما انه يعد أسرع البحور الشّعرية لكثرة الحركات وقلة السّكنات (///0//0) .

فالكامل من البحور الشّعرية التي يكثر استعمالها في الشّعر الحرّ« وتقوم القصائد الكاملية الحرّة على استخدام التفعيلة (متفاعلن) بحرية تّامة في السّطر الواحد، فقد تكرر خمس مرّات في السّطر، وقد تكرّر مرتين أو عشر على وفق ما تمليه تجربة الشّاعر، وليس هذا الاستخدام مقصور على الكمال وإنما في كل الأوزان الصّافية الأخرى التي تستخدم في الشّعر الحر».(4)

فهو « ما يجعل الانتقال من ضرب إلى ما سواه متاحا في القصيدة الواحدة، وتكون طريقة استخدام الكامل في الشّعر الحر على النحو الأتي:

---

(1) مصطفى حركات: نظرية الوزن، ص 79.

(2) ناصر الوحشي: مفتاح العروض والقافية دار الهداية، دط، قسنطينة، 2002، ص 39.

(3) موسى الاحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقافية، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، الجزائر، 1994، ص 33.

(4) يوسف بكار: في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر، ط1، لبنان، 1990، ص 85.

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن (3 مرات)

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلان (5 مرات)

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلان 8 مرات» [1]

في حين ذلك نجد أن التفعيلة (البحر الكامل) تتكون من سبب خفيف (//) وسبب ثقيل (0/) ووتد مجموع (0//)

كما أن البحر الكامل « احتل لدى الشعراء الأرض المحتلة بشكل إجمالي المرتبة الأولى من حيث الاستعمال». [2] وقد تصرف درويش في توزيع وترتيب عدد تفعيلات هذا البحر على امتداد النص الشعري، حيث نجده لم يلتزم بعدد ثابت من التفعيلات داخل السطر الشعري فجاءت الحركة الإيقاعية في بعض الأحيان بـ : خمس تفعيلات ثم تتقلص لتصل إلى ثلاث تفعيلات أو تفعيلتين، تصل إلى سبع تفعيلات. وعلى هذا الأساس ومن خلال تقطيعنا لأسطر القصيدة نجد:

يقول درويش:

كسروك كم	كسروك كي	يقف على	ساقيك عر		ش
0/ /0///	0/ /0///	0/ /0///	0/ /0/0/		0/
متفاعلن	**متفاعلن**	**متفاعلن**	**متفاعلن**		**مت**

حطوك في	حجر وقا	لوا لا تس	لم
0/ /0/0/	0 // 0///	0// 0/0/	0/
متفاعلن	**متفاعلن**	**متفاعلن**	**مت**

ويقول أيضا:

واكسر ظلا	لك كلها	كي لا يمد	وها بسا	طا او ظلاما
0//0/0/	0//0/ //	0// 0/ 0/	0// 0/0/	0/0// 0/ 0/
مستفعلن	**متفاعلن**	**مستفعلن**	**مستفعلن**	**مستفعلاتن** [3]

---

[1] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، ط1، عمان، 1998، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

[3] محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، ص 05.

يتّضح من هذا أن محمود درويش قد نّوع من تفعيلات البحر الكامل (متفاعلن) لتصبح (متفاعلن) بتسكين الثاني في عدد كبير من الأسطر. في حين نلحظ أن محمود درويش في هذه القصيدة وفي هذا الخطاب قد مزج بين البحر الكامل وبحر الرّجز، فهو الصورة الحقيقية للانكسار النّفسي الذي يعانيه والتي تعرضت له (التفعيلات) للعديد من الزحافات والعلل وعمد فيها الشّاعر على التّصرف في تفعيلات البحر حسب ما تمنيه عليه حالته وتجربته الشعرية، بالإضافة إلى قيود الضرورة الشّعرية التي تمني عليه بعض التغيّرات.

أما بالنسبة لبحر الرّجز فهو أسهل البحور في النّظم في ايقاض الشّعور وإثارة العواطف. وقد أشار إليه (إبراهيم أنيس) في حديثه عن الرّجز الذي ينظر إليه « أهل الأدب على انه أصل الأوزان وأقدمها فهم حين يتحدثون عن نشأة الشّعر العربي ينسبون عادة إلى توقيع الجمال في الصحراء والتي وقع خطاها فوق الرمل ويربطوه بين حداد الإبل ووزن الرجز».[1]

من هنا يمكننا القول « الشّاعر حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد لنفسه بحرا بعينه وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشّعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان».[2]

أن اختيار الكاتب لّلبحر الكامل الممجوز بالبحر الرّجز ذلك لكمال تفعيلاته الدّالة على تلك الضّغوطات والآلام الّتي تعرض لها الشّاعر اثر كتابته لهذه القصيدة، وما يشعر به اتجاه وطنه، وكان البحر الكامل الأنسب للتّعبير عن ذلك.

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص126.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، دب، 1974، ص 377-378.

الخاتمة

بعد دراستنا لهذا الموضوع ننتهي في الأخير إلى جملة من النّتائج نجملها فيما يأتي:

- الإيقاع هو توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام.
- تميّزت دراسات القدماء بظاهرة الإيقاع بعدم الدّقة والوضوح، وذلك لأنهم اخلطوا بينه وعنصر الوزن، كما ارتبطت هذه الأخيرة بالموسيقى والبحور بما فيها من قافية وروي.
- تجاوز مفهوم الإيقاع في الدّراسات الحديثة مصطلح الوزن ليعبّر عنه وعن غيره من الفنيّات الموسيقيّة.
- تنبه النّقاد المحدثون والمعاصرون لما يسمّى بالإيقاع الدّاخلي والخارجي على عكس ما ركز عليه النقّاد القدماء من وزن وقافية فقط.
- مزج الشّاعر في قصيدته بين عناصر الإيقاع الداخلي (البنيات الصّوتية والتّكرار) ليشّكل لنا منظومة إيقاعيّة وفنيّة جماليّة من خلال التّجانس الصوتي.
- أولى الشّاعر ظاهرة التّكرار اهتماما كبيرا لكونه عنصرا هامّا من عناصر الأسلوبيّة، واسهم بروزه في تشكيل آلية الإيحاء بالانفعالات الباطنيّة وخلجات النّفس، ليضفي على النّص صدى موسيقيّا مؤثرا.
- أدى توظّيف الشّاعر لأسلوب التّكرار في القصيدة إلى إبراز ذلك التّجانس الموسيقي الجميل و إلى إبداء قدرته الإبداعية في تشكيله لّلغة فنيّة جديدة متميّزة.
- أسهم حضور التّكرار بكل أشكاله على إحداث نوع من الكثافة البلاغية والدلالية للقصيدة بطريقة مميزة لجذب انتباه القارئ إليه
- تنوعت أشكال التّكرار في قصيدة مديح الظل العالي، من تكرار صوتي، إلى تكرار مقطعي، إلى تكرار الكلمة وتكرار العبارة وبذلك يعكس تجربته الحياتية وحالته الشّعورية.
- استعمل الشّاعر طريقة جديدة ومختلفة للتّقطيع فبدل تطبيقه للتّقطيع المقطعي، اعتمد على التقطيع الشّعري للمقاطع. حيث ساعده ذلك على التّخلص من كل العقبات المتصلة بالتقطيع لتسهيل القراءة الشّعرية على المتلقي.
- شيوع الأصوات المجهورة والمهموسة والانفجارية والاحتكاكية في القصيدة، وذلك يرجع للحالة النّفسية المتذبذبة لدى الشّاعر.

- مزج الشّاعر محمود درويش في قصيدته بين الأصوات المهموسة والمجهورة، حيث عبّر بالجهر على غضبه نحو العدوّ وعلى عدم الخضوع إليه، أما بالنسبة للأصوات المهموسة استعملها للتّعبير عن اليأس والحزن والمعاناة التي يعيشها الشّعب الفلسطيني من قبل الاحتلال.
- أما بالنسبة للموسيقى الخارجية فقد ركزّ فيها الشّاعر على القافية التي تنوعت في النّص بين القافية المقيّدة والقافية المطلقة. إذ ارتبط كل منها بالدّقة الشّعورية للشّاعر وحققت دورها الإيقاعي والدّلالي في القصيدة.
- غلبت القافية المطلقة على القافية المقيّدة في القصيدة مانحة إياها دلالة الامتداد النّفسي، مع ملائمتها ذلك السّياق.
- نوّع درويش في استخدام تفعيلات البحر الكامل في قصيدته، تبعا لمضمون القصيدة والواقع المعبّر عنها وتبعا لحالته الشّعورية.
- نسج الشّاعر قصيدته على بحر واحد وهو البحر الكامل، مع التنويع في استخدام تفعيلاته لأنها الأنسب للحالة التي يمرّ بها من بداية قصيدته إلى نهايتها من حزن وغضب وحماس.

وفي الختام نرجوا أن نكون قد استوفينا البحث حقه من الجهد والتحليل ولله التّوفيق والسّداد.

قائمة المصادر والمراجع

المصـــادر:

- محمود درويش: قصيدة مديح الظل العالي، يوم الأربعاء 29 فيفري 2019 على 11.00 www.rey-poesia.yoo7.com

المراجـــع:

- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997.
- إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
- أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، ط4، القاهرة، 1971.
- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط7، القاهرة، 1997.
- حسن عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر،ط1، القاهرة،1998.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة، مصر،1963، ج1.
- الزمخشري، محمود بن عمر احمد: أساس البلاغة، ت ح: محمد باسل عيونو السود، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت، 1997.
- زين الكامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو التوارب: العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء، ط1، 2002، ج1.
- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ت ح: محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، ج1/8.
- سيبويه: الكتاب: تر: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1982.
- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية.
- صفاء الخلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المنشئ، ط5، بغداد، 1977.
- عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات دار اتحاد الكتاب العربي، ط1، سوريا، 1998.
- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعروف، ط4، مصر، 1971، ج1.

- عبد الجبار بن حميديس الصقلي: الديوان، د ب، دت، حساني احمد مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- عبد الحكيم عبدون: موسيقى السافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، ط2، 2001.
- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003.
- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة تطبيقية فيشعر الشطرين في الشعر الحر، دار الشروق، ط1، عمان، 1998.
- عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980.
- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1998.
- عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في الشعر البحتري (دراسة نقدية تحليلية)، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، ليبيا، 2003.
- فخر الدين عامر بن طباطبة: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر،عالم الكتب، أميرة للطباعة، ط1، القاهرة، 2000.
- أبو قاسم السلجماتي: المفزع البديع في تحسين أساليب البديع، (تر علال الغازي)، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.
- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000.
- المبرد: المقتضب: تر: حسين محمد، دار الكتب العلمية، ط1، 1999.
- محمد جوازي: تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة، الجزائر، 2002.
- محمد صابر عيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية، دمشق، 2001.
- محمد عسوان: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006.
- محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، ط1، القاهرة، 2008.
- محمد علي الهاشمي: العروض الواضع وعلم القافية، دار القلم، ط1، دمشق، 1991.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، ط3، بيروت، 1973.
- محمد مرتضى الربيدي: تاج العروس، دار المكتبة العلمية، ط1، بيروت، 2008.
- محمد مندور: في ميزان الجديد الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية في دواوين.
- محمود مصطفى: أهدى سبيل علمي الخليل العروض والقافية، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 2005.
- مشري بن خليفة:القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.
- مصطفى حركات: قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، (د ت).
- مصطفى حركات: كتاب العروض، العروض العربي في النظرية والواقع، دار الأفاق، الجزائر.
- مصطفى حركات: نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، 2015.
- موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، الجزائر، 1994.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1981.
- ناصر الوحشي: مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، 2002.
- ياسين عايش خليل: علم العروض للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2001.
- يوسف بكار: في لعروض والقوافي، دار المناهل للنشر، ط1، لبنان، 1990.

<u>المعاجم والقواميس:</u>

- أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، ج1.
- أميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1991.
- الخليل ابن احمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، مادة وقع.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول، ج1.
- محمد على الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، 1994.
- ابن منظور لسان العرب: دار صادر، ط1، بيروت، ج3، 1997.

المجلات والدوريات:

- أفنان عبد الفتاح النجار، مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الردفية البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، مجلد 23، ع1، 2007
- عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 11، بسكرة، ماي 2007.
- محمد بن يحي: قوافي الشعر العربي، من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 5، بسكرة، جوان 2009.
- هدى مصطفى عبد الله، الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مجلد 10، العدد 4ن جامعة الموصل.

الرسائل العلمية:

- أمينة حوحو: الإيقاع في ديوان نبضات الهوى لأحمد بيزو، دراسة في بنية والدلالة رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016.
- عبد النور داود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2008.
- ليلى رحماني: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2015.
- مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2004.
- نجمة سيقا: البنية الإيقاعية في شعر محمد الشبوكي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013.
- نعيمة بقريش، قروتي أم الخير: جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة (القصيدة مر القطار)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر كلية الآداب واللغات، جامعة بوضياف، 2018.

فهرس الجداول

فهرس الموضوعات

ملخص

يهدف البحث إلى دراسة بنية الإيقاع في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش أنموذجا حيث يعد الإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري.

بدأت دراستنا بالتعريف الشامل للإيقاع من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ونظرة العرب والغرب لهذه الظاهرة فبعد أن كان مفهوم الإيقاع عند القدماء يقتصر على الوزن والقافية، فقد تجاوزه المحدثين مع اشتمالهم الحركة الداخلية التي تطرأ على البيت الشعري من زحافات وعلل، كما تطرقنا إلى التفريق بين الوزن والإيقاع. وتناولنا أيضا الشكل الموسيقي المتمثل في الموسيقى الداخلية والخارجية لإبراز جمالية الإيقاع في القصيدة.

ثم اختتمنا ذلك بخاتمة أجملنا فيها النتائج التي توصلنا إليها.

Abstract

The research aims at studying the structure of the rhythm in Mahmoud Darwish's poem "The High Shadow", in which the rhythm is an essential component in the structure of poetic text.

After the concept of rhythm in the ancients was limited to weight and rhyme, it was surpassed by the modernists with the inclusion of the internal movement that permeated the house of poetry from skis and ovals, as we touched on the difference between weight and rhythm . We also dealt with the musical form of internal and external music to highlight the aesthetic rhythm in the poem.

Then we concluded with a conclusion, in which we summarized our findings.